Thierry Machuel

Voyageur de la voix

Par Jean-Luc Tamby et Émilie Yaouanq-Tamby



arts
au singulier MUSIQUE

Thierry Machuel

Voyageur de la voix



Sous la direction de Jean-Luc Tamby
et Émilie Yaouanq-Tamby
Avec la collaboration de Thierry Machuel



Crédits photographiques

Couverture
Julien Sallé, série « Clairvaux, une intimité improbable ».
© Julien Sallé

Page de titre
Odile Levigoureux, *Tenebrae*, 2009-2012. 80 personnages de 60 cm de haut; colonnes en terre cuite, plâtre, miroirs. Installation en évolution d'une largeur de 0,80 m à 1,50 m, d'une longueur entre 10 m et 20 m. L'œuvre *Tenebrae* est exposée au musée Bossuet de Meaux jusqu'au 31 mars 2013.
© Odile Levigoureux

Page 2
Julien Sallé, série « Clairvaux, une intimité improbable ».
© Julien Sallé

4e de couverture
Le compositeur français Thierry Machuel.
© Marion Boudon

Directeur de la publication

Jean-Marc Merriaux

Directrice de l'édition

Claude Renucci

Pilotage et coordination

Vincent Maestracci, inspecteur général de l'Éducation nationale en charge de la musique

Pierre Laporte, adjoint au chef du bureau des programmes d'enseignement, Dgesco

Bruno Dairou, directeur adjoint de l'édition, CNDP

Maxime Kaprielian et Aude Gérard, chargés de mission musique, CNDP

Édition et iconographie

Catherine Douçot, CNDP

Secrétariat d'édition

Sophie Roué, CNDP

Maquette

Catherine Challot, CNDP

ISBN : 978-2-240-03183-9

ISSN : 2258-2916

Achevé d'imprimer sur les presses de Jouve
1, rue du Docteur-Sauvé - 53100 Mayenne



Sommaire

Sommaire des encadrés

Avant-propos

Vincent Maestracci, inspecteur général de l'Éducation nationale.

La voix.

Celle qui porte les mots. Celle qui porte les sons. Celle qui, alliant les premiers aux seconds, porte l'émotion du sens qui se révèle en accrochant chacune de nos sensibilités singulières.

La voix, son évidence et sa complexité, l'instinct qui préside à son usage, l'immense travail dont découle la maîtrise de ses potentialités expressives. La voix des uns, la voix des autres... mais la voix de tous : le chœur, la voix ensemble pour que le multiple devienne un. Les voix d'ici, les voix d'ailleurs, les voix des enfants, celles des adultes, toutes les voix du Monde que la musique sait si bien réunir et faire partager au-delà des frontières.

Frontières géographiques et culturelles, frontières de la langue, frontières de la liberté et de l'enfermement : investissant le champ – le chant ! – de l'humanité tout entière plutôt que celui d'un monde découpé par de trop nombreuses frontières, la musique de la voix et des mots nous dit quelque chose d'une réconciliation qu'il nous faut sans cesse espérer et construire.

Il y a la voix des hommes. Il y a aussi celle des instruments. Ne doivent-ils pas, eux aussi, chanter, articuler, respirer ? Pour exprimer et émouvoir, c'est incontestable, toujours faut-il chanter.

Une partie du programme qui accompagne les sessions 2013 et 2014 du baccalauréat donne l'occasion d'explorer toutes ces questions passionnantes au départ d'un ensemble d'œuvres de Thierry Machuel. Prenant prétexte des différentes pièces proposées par ce corpus, cette nouvelle livraison d'« Arts au singulier », au-delà des précieuses informations qu'elle apporte sur les œuvres du programme limitatif, engage son lecteur à voyager librement dans l'univers du compositeur, celui de la voix, du chœur, des mots, de la poésie, finalement de la musique.

En 2011, Thierry Machuel s'est vu décerner le grand prix lycéen des compositeurs au terme d'un travail d'écoute critique mené au sein de plus de quatre-vingt lycées et orchestré par les professeurs d'éducation musicale qui y exercent leur mission d'enseignement. Une fois n'est pas coutume, le baccalauréat s'approprie ainsi le choix des lycéens et contribue à ce que les jeunes générations éprouvent à leur tour l'émotion qui a été celle de leurs aînés.

Enfin, que la musique de Thierry Machuel soit ainsi au cœur du programme du baccalauréat n'est pas sans résonner avec la place qu'occupe dorénavant la voix au cœur des enseignements de la musique à l'école, au collège et au lycée. Instrument de tous, elle reste le vecteur premier d'une démocratisation de l'accès à la pratique musicale pour tous les élèves. Commune à toutes les cultures et à toutes les esthétiques, elle transcende les différences et s'en nourrit pour créer une expression collective débordant les individualismes. Plastique, elle déploie pour qui la sollicite l'étendue de ses registres expressifs pour servir les musiciens et émouvoir ceux qui l'écoutent.

La voix, instrument des mots, de tous les mots, et des relations subtiles qu'elle entretient aux sons dans l'univers de Thierry Machuel, est l'objet de cet ouvrage. Au-delà du profit que pourront immédiatement tirer de sa lecture les professeurs des lycées en charge de la préparation des élèves au baccalauréat, c'est toute l'éducation musicale dans l'enseignement scolaire qui aura ici l'occasion de réfléchir ces questions en découvrant les richesses d'une œuvre originale à étudier et partager au collège comme au lycée.

Thierry Machuel : un compositeur dans la relation

Jean-Luc Tamby, docteur en musicologie, chargé de cours à l'université de Rouen, professeur au conservatoire de Rennes.

Les poèmes d'un écrivain afro-américain emblématique de la Renaissance de Harlem, un texte d'un des plus grands poètes de langue arabe du XXe siècle, des *haïku* en japonais, les paroles de détenus français purgeant de longues peines à la prison de Clairvaux... Tous ces mots sont réunis par une musique inscrite dans une filiation de la musique française où l'on devine les figures de Maurice Ravel, d'Olivier Messiaen, d'Henri Dutilleux. Les œuvres vocales de Thierry Machuel rassemblées par ce programme du baccalauréat s'inscrivent à l'évidence dans une dynamique d'échanges culturels à l'échelle planétaire. Elles posent d'emblée la question de la rencontre avec l'altérité, de la complexité des identités et de leur métissage dans notre monde contemporain. Nous vivons dans un monde globalisé. Par une infinité de détails, dans notre vie quotidienne, nous sommes sans cesse confrontés à des images, des langues, des saveurs, des musiques, des modes de pensées et des êtres humains en provenance d'autres territoires que le nôtre. Comme l'a observé Arjun Appadurai[1], notre monde est traversé par de multiples mouvements : flux de capitaux, d'informations, d'imaginaires et de populations qui finissent par constituer la trame même d'un réel marqué par la disjonction.

On a eu coutume d'appeler « contemporaines » les musiques qui revendiquaient une rupture irréversible avec les esthétiques du passé, notamment en renonçant au système tonal. L'œuvre de Thierry Machuel ne correspond pas à cette définition. Pourtant, par l'étendue des langues et des traits culturels auxquels elle fait référence, la musique du compositeur répond à la multiplicité contemporaine de l'échange, à cette conjonction et à cette disjonction entre global et local décrites par Arjun Appadurai.

Depuis longtemps, que ce soit en Occident ou dans le reste du monde, la musique a souvent été le résultat ou la cause de cumuls culturels. On peut citer l'exemple de la constitution du corpus grégorien au IXe siècle, de l'influence africaine sur les *villancicos*[2] en Espagne au XVIe siècle, des acculturations musicales réalisées par les jésuites en Amérique du Sud ou en Chine. On peut rappeler, plus récemment, l'intérêt de Debussy pour la musique balinaise, et celui de Messiaen pour l'Inde. Sur une plus large échelle, l'harmonie tonale occidentale a, selon Kofi Agawu[3], pesé depuis plusieurs siècles sur beaucoup de musiques africaines dites « traditionnelles ». Les instruments ont voyagé : les Indiens ont adopté le violon occidental au XVIIIe siècle, une grande part de l'*instrumentarium* occidental classique et traditionnel (luth, biniou, bombarde...) est originaire du Moyen-Orient. Peu de musiques peuvent être qualifiées de « pures ». La musicologie a souvent eu tendance à considérer les métissages musicaux comme des exceptions, alors que ceux-ci tendent à constituer une règle.

Cependant, pour Jean-Loup Amselle[4], la notion même de métissage est suspecte, parce que l'échange constitue le principe même du fait culturel. Parler de métissage ou de rencontre entre cultures, en posant le postulat de leur séparation, revient à plaquer sur les sociétés humaines des mécanismes empruntés à la génétique. On

1. Appadurai Arjun, *Après le colonialisme, les conséquences culturelles de la globalisation*, Paris, Payot, 2005.
2. Cantiques à caractère populaire chantés à Noël dans les pays hispanophones.
3. Agawu Kofi, « L'impact du colonialisme sur la musique africaine », in Jean-Jacques Nattiez (dir.), *Musiques : une encyclopédie pour le XXIe siècle*, vol. 5 : *L'Unité de la musique*, Arles, Actes Sud, 2007, p. 37-63.
4. Amselle Jean-Loup, *Logiques métisses*, Paris, Payot, 1990.

est alors tenté de construire des catégories et des clivages là où la réalité relève plus d'un *continuum* de différences que d'aires séparées par des frontières précises. Pour l'anthropologue, culturalisme, relativisme culturel, apologie du métissage partagent les mêmes fondements conceptuels que les idéologies racistes ou celles qui affirment la suprématie de l'Occident sur le reste du monde.

Si le fondement hybride de la culture constitue peut-être une évidence conceptuelle, dans la réalité concrète, la question de l'identité semble générer des tensions croissantes. Pour Arjun Appadurai[5], la prolifération des violences issues de revendications identitaires est une des caractéristiques de la globalisation. Les conflits ethniques dans les Balkans et en Afrique centrale, l'essor des fondamentalismes religieux dans le monde, la montée des extrêmes droites et de la xénophobie en Europe manifestent ces tensions identitaires contemporaines. Sur ces questions de l'identité et de la rencontre avec l'Autre, Thierry Machuel pose un regard singulier, inspiré par la trame même de son art et par son alliance avec le poème.

On peut entendre dans *Kemuri* une réminiscence de l'univers sonore des *gagaku*[6] japonais. L'écriture d'*Amal Waqti*, par son intonation flexible et sa richesse ornementale, révèle une certaine attraction moyen-orientale. Le lyrisme et certains éléments rythmiques de *Dark Like Me* possèdent une parenté avec les spirituals afro-américains. Thierry Machuel semble donc intégrer dans son écriture une certaine dimension identitaire de la musique. Ces apports sont cependant minimes. Ses compositions s'inscrivent avant tout dans une tradition de la musique occidentale. *Leçons de Ténèbres*, la seule pièce instrumentale de ce programme, donne un exemple de cette identité. Ce n'est donc pas – au sens strict du terme – cette musique qui est un vecteur d'échange, mais la rencontre de cette écriture musicale avec des écritures poétiques.

La poésie française occupe une part importante de l'œuvre de Thierry Machuel, avec notamment Yves Bonnefoy, Eugène Guillevic, Edmond Jabès, René-Guy et Hélène Cadou. Le compositeur s'est très vite tourné vers des écrivains européens : Paul Celan, poète roumain de langue allemande, le Russe Ossip Mandelstam, l'Espagnol José Angel Valente. Des textes de l'Indien Rabindranath Tagore, de l'Américain Langston Hughes, du Palestinien Mahmoud Darwich et plus récemment de l'écrivaine ivoirienne Tanella Boni sont, parmi d'autres, venus rejoindre le corpus des poèmes mis en musique par Thierry Machuel.

Dans ce foisonnement de lieux d'écriture, les œuvres de Thierry Machuel croisent une grande diversité de langues qui nourrissent son désir de découverte :

> « Plus il y a de différences linguistiques et plus cela nous déstabilise. C'est ce moment de déstabilisation qui porte l'ouverture à l'Autre, et aussi le chant que nous y percevons. La langue japonaise n'est pas trop déstabilisante dans ses phonèmes, mais l'effort de prononciation nous déplace tout de même un peu… Pour la langue arabe, nous aurons de très grandes difficultés de prononciation, tant les sonorités sont différentes, et cela nous déplacera d'autant plus, ce qui est une occasion formidable d'ouverture et de découverte. Sans parler des langues tonales, comme le vietnamien qui peut avoir entre cinq et six tons différents[7]. »

Pour le compositeur, chaque langue est une musique à la rencontre de laquelle se livrent ses propres musiques. Cette importance de la dimension sonore du poème et de la langue apparaît dans la méthode de travail du créateur, ainsi qu'il l'explique lui-même. Les langues et les créations musicales se contaminent mutuellement. La musique s'imprègne des inflexions et des rythmes de la langue. À l'inverse, la musique imprime une diction au poème, explorant parfois les limites de l'usage courant ou autorisé, ainsi que Mariem Haddour l'a observé pour l'arabe.

Thierry Machuel ne s'attache pas seulement à la musique de la langue, en considérant le poème comme une surface sonore. Le sens de chaque phrase doit imprégner profondément l'écriture musicale et sa réception : « Même si c'est d'abord au niveau linguistique que je situerai le commencement du processus de rencontre, le sens du poème a son importance[8]. » Dans cette

5. Appadurai Arjun, *Géographie de la colère : la violence à l'âge de la globalisation*, Paris, Payot, 2006.
6. Musique de cour dite « raffinée » du Japon ancien.
7. Thierry Machuel, entretien du 23 avril 2012.
8. *Ibid.*

perspective, la traduction est un outil indispensable au cheminement du texte dans la musique :

> « [La traduction] me permet d'aborder la poésie des lointains et d'entamer un dialogue avec elle. Dans le cas des *Nocturnes*, je vais même plus loin (*Nocturne Tagore* sur une traduction en français d'Henriette Mirabaud-Thorens). [...] Les traducteurs font un travail de rapprochement interculturel d'une importance capitale. Cela m'intéresse à ce titre, mais aussi parce qu'ils sont poètes eux-mêmes le plus souvent, et enfin par l'écart fructueux entre le texte et sa traduction, qui nous enseigne encore bien des choses. Cet écart est au centre d'*Un étranger, avec sous le bras, un livre de petit format*, œuvre pour laquelle j'ai mis en musique quelques courts textes d'Edmond Jabès, avec leur traduction en espagnol de José Angel Valente. Mais j'ai d'abord découvert ces extraits de textes chez un libraire de Madrid, dans un livre de traductions de Valente : c'est aussi le lien entre les poètes, leurs correspondances, qui aident à mieux comprendre leur pensée. Ce qu'ils expriment aussi dans une autre langue que la leur, comme lorsque Paul Celan écrit à sa femme des poèmes en français[9]... »

Dans notre monde globalisé et multipolaire, la traduction occupe une place de plus en plus importante, souligne Édouard Glissant : « Art du croisement des métissages aspirant à la totalité-monde, art du vertige et de la salutaire errance, la traduction s'inscrit ainsi et de plus en plus dans la multiplicité de notre monde[10]. » Pour Thierry Machuel, la traduction devrait même accompagner l'auditeur :

> « Dans un premier temps, c'est mieux de lire la traduction du texte, soit avant l'écoute, soit pendant. C'est une contrainte au début, car on ne peut vraiment écouter [ma musique] dans sa voiture ou en faisant la vaisselle, il faut prendre un temps particulier, tranquille, à part. Faire une rupture avec nos rythmes quotidiens, mis sous pression[11]. »

La traduction permet donc d'avoir un contact avec le poème qui sans elle ne serait qu'une pure forme sonore. Pour Walter Benjamin[12], la tâche du traducteur, concernant l'œuvre littéraire, dépasse le transfert du sens. Il s'agit de transmettre et de recréer ce qui échappe à la communication, d'atteindre le « noyau essentiel », l'« intouchable », d'accéder à un « langage supérieur à lui-même ». On peut se demander à cet égard si la musique de Thierry Machuel ne tend pas à exprimer cet ineffable qui échappe à la langue, tout en étant recluse en elle. Le compositeur ferait alors autant œuvre de création que de traduction, ou plutôt parviendrait à une traduction de l'essentiel par le biais de la création.

Le regard que Thierry Machuel porte sur cette question du dialogue entre les cultures transparaît donc dans la multiplicité des langues qu'il associe dans son œuvre. La place primordiale qu'il donne à la poésie et à la poésie contemporaine en particulier pose d'une manière plus fondamentale la question de l'altérité. Pour Christian Doumet, « toute langue dans le poème se [donne] pour étrangère[13] ». Même lorsqu'ils s'inscrivent dans une stratégie de résistance ou de revendication de droits, dans les œuvres de Langston Hughes et de Mahmoud Darwich, ou lorsqu'ils s'approchent de l'autobiographie comme les poèmes des détenus de Clairvaux, les textes mis en musique par Thierry Machuel recèlent toujours une part d'obscurité à laquelle consent sa musique. Composé à partir de textes de Paul Celan, *Psalm* témoigne de cette dialectique de l'ombre et de la rencontre. Paul Celan le déclarait lui-même en citant Pascal : « Ne nous reprochez pas le manque de clarté, car nous en faisons profession[14]. » Jean-Michel Maulpoix parle « d'une œuvre qui intimide par son obscurité » et dont « les manuscrits révèlent un travail d'obscurcissement délibéré », de « cryptage[15] ». Dans *Psalm*, malgré la puissance de l'écriture mélodique et l'espace déployé par l'orchestration chorale, la musique de Thierry Machuel n'annexe pas le poème. Le compositeur ne tente pas de dire à la place du poète, il acquiesce au refus de dire ou à l'épreuve du dire. Révélant le bruissement de la langue, suggérant un labyrinthe de narrations plurivoques, la musique reste au seuil de l'expression. C'est dans cette part d'ombre que la musique se noue

9. *Ibid.*
10. Glissant Édouard, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996, p. 45.
11. Thierry Machuel, *op. cit.*
12. Benjamin Walter, « La tâche du traducteur », *Œuvres*, vol. I, Paris, Gallimard, 2000, p. 256.
13. Doumet Christian, *La Déraison poétique des philosophes*, Paris, Stock, 2010, p. 85.
14. Celan Paul, *Le Méridien et autres proses*, Paris, Seuil, 2002, p. 72.
15. Maulpoix Jean-Michel, *Choix de poèmes de Paul Celan*, Paris, Gallimard, 2009, p. 90.


© Marion Boudon

Le compositeur français Thierry Machuel.

Biographie de Thierry Machuel

Thierry Machuel est un compositeur et pianiste français né en 1962. Après des études au conservatoire de Paris, il a été pensionnaire de la Villa Médicis et de la Casa de Velázquez. Son travail a été distingué par plusieurs récompenses, comme le prix Sacem de la musique vocale et le grand prix lycéen des compositeurs.

Grâce à son père qui était chef de chœur, Thierry Machuel a très tôt été imprégné par le chant grégorien, le répertoire polyphonique de toutes les époques. Dans la plus grande partie de ses œuvres, souvent destinées à des ensembles vocaux, il met en musique des poèmes contemporains écrits dans une grande diversité de langues.

Thierry Machuel habite « sur la terre simple ». Il dit qu'il n'aime pas voyager et passe une partie de son existence à lire des poèmes. La première fois que nous l'avons rencontré, à Rouen à l'automne 2005, il avait préféré un petit restaurant berbère presque désert à l'éclairage élégant d'un établissement à la mode. Par la suite, il nous a souvent donné rendez-vous dans des brasseries à la lisière du quatorzième arrondissement ou sur les boulevards de ceinture. Thierry Machuel parle moins de sa musique que des poètes qu'il a lus, de l'actualité dans le monde, de la Bretagne, des pianistes de jazz qu'il aime. Il écrit une musique complexe dont il aimerait qu'elle soit entendue simplement. Il écoute les détenus ensevelis par le temps immobile des longues peines, mais n'oublie pas les victimes. Il nous incite à rencontrer notre propre solitude dans le regard d'un étranger et dans le chant d'un homme exilé. Il écoute les hommes dans les paysages. Thierry Machuel nous propose d'entendre que la Terre n'est pas simple. ■

au poème. La musique appose alors sa propre ombre à l'obscurité du poème, une ombre qui n'est certes pas neutre, mais empreinte de compassion, accueillant l'autre et sa souffrance indicible, écoutant en même temps qu'elle donne à entendre.

La singularité du poème n'entraîne pas une coupure inexorable avec le monde :

> « J'aime à penser que chaque poème comporte une part singulière, avec des éléments qui nous enseignent un ailleurs, et une part universelle, qui nous permet en dernier lieu de nous reconnaître dans l'autre, d'y retrouver une humanité en partage[16]. »

Paul Celan, qui s'employait à crypter ses poèmes, déclarait aussi qu'il ne voyait pas de différence de principe « entre une poignée de main et un poème[17] ». L'obscurité et l'élan vers l'autre ne sont pas incompatibles. C'est parce que le poème est une énigme qui s'offre au déchiffrement – ce déchiffrement fût-il impossible – qu'il est une main tendue. C'est parce que la musique de Thierry Machuel ne renonce pas au mystère du poème et à son propre mystère qu'elle s'offre à la relation. La musique donne une voix concrète au poème, elle remplace le papier et l'encre par la chair d'êtres vibrants. Dans l'œuvre de Thierry Machuel, cette actualisation du poème résulte cependant

16. Thierry Machuel, *op. cit.*

17. Celan Paul, *op. cit.*, p. 115.

d'agencements complexes (collages, superpositions, spatialisation) de multiples dispositifs d'énonciation qu'Émilie Yaouanq-Tamby a analysés en détail. Selon ses propres mots, le compositeur souhaite que « chaque parole ait sa propre forme musicale, toujours neuve, que celle-ci donne à connaître sans s'imposer, qu'elle stimule l'imagination de l'auditeur en le laissant au seuil de lui-même, qu'elle permette une échappée hors du temps ordinaire et nous ouvre à un temps de liberté intérieure, qu'elle nous mette en mouvement vers ce que nous ne connaissons pas [18] ».

Dans chaque poème que Thierry Machuel met en musique, les écrivains ont interprété leur être au monde : la souffrance des victimes de la ségrégation, l'exil et la perte de la terre, l'enfermement, la peur d'être oublié, l'attente et la menace du temps. Ces poèmes ont été offerts à l'interprétation du lecteur et du compositeur, dont la musique, à son tour, se livre à l'écoute ouverte et interprétante de l'auditeur.

Cet enchâssement de déchiffrements renvoie par analogie à la théorie interprétative de la culture de Clifford Geertz [19]. Dans cette perspective, les cultures humaines sont organisées sur le plan symbolique comme des textes littéraires, par des structures semblables à des figures de rhétorique. Les cultures communiquent ainsi entre elles par déchiffrement mutuel. Pour le philosophe polonais Roman Ingarden, les œuvres d'art qui, comme la musique de Thierry Machuel, acceptent et cultivent une réception complexe, entraînent les individus et les cultures dans un dialogue et un échange continuels [20]. ■

18. Thierry Machuel, *op. cit.*
19. Geertz Clifford, *The Interpretation of Cultures*, New York, Basic Books, 1973, chap. I.
20. Wendland Zbigniew, « *Contemporary Hermeneutics and Ingarden's Aesthetics* », in William Sweet *et al.*, *The Dialogue of Cultural Traditions: a Global Perspective*, Washington, CRVP, 2008, p. 499-509.

Mahmoud Darwich (1941-2008) : « Je suis ma langue[1] »

Frédéric Drode, professeur certifié de lettres modernes.

Mahmoud Darwich a sept ans lorsqu'il doit fuir avec sa famille son village natal de Palestine : exil d'un an au Liban qui, selon lui, « mit un terme violent à [son] enfance[2] ». Ils découvrent à leur retour que le village a été rasé par l'armée israélienne et mènent alors l'existence semi-clandestine des réfugiés : un « exil dans sa propre patrie, [...] injustifiable et absurde[3] ». Parfois viennent au village, le temps d'une veillée, des Palestiniens infiltrés poursuivis par la police israélienne, qui « jouaient du *rabâba*[4], chantaient des chansons étranges que je ne comprenais pas, mais que je trouvais très belles et qui me touchaient[5] »; Darwich leur rendra hommage dans « Le poème de la terre ». Il découvre ainsi la poésie, son aura et sa force subversive, et compose très jeune des textes influencés par la poésie antéislamique, les *Mu'allaqât*, et les grandes épopées classiques arabes; ce répertoire de formes et de thèmes nourrira son œuvre.

À dix-neuf ans, il part à Haïfa, rejoint le parti communiste, publie son premier recueil – *Oiseaux sans ailes* – et rédige des articles qui lui valent plusieurs peines de prison et l'assignation à résidence à Haïfa en 1970. Il collaborera d'ailleurs constamment à des revues politiques et littéraires, fondant même en 1981 la revue *Al-Karmel*.

Cette activité politique entraîne plusieurs exils successifs : Moscou, Le Caire, puis Beyrouth en 1973, où il rejoint le comité exécutif de l'Organisation de libération de la Palestine, jusqu'aux accords d'Oslo en 1993; il écrit en particulier les discours de Yasser Arafat. Fuyant les bombardements israéliens de 1982, il rejoint à nouveau Le Caire, puis Tunis et enfin Paris jusqu'en 1995, date à laquelle il est autorisé à revenir à Ramallah, en Cisjordanie. Il meurt à Houston, au Texas, de complications liées à une opération du cœur. Son œuvre compte une vingtaine de recueils de poésie, sept volumes de prose et un opéra poétique en collaboration avec Marcel Khalife.

« Je n'ai pas les clés de ma maison[6] »

De l'exil naît la nostalgie : l'un des premiers recueils de Darwich, *Un amoureux de Palestine* (1966), contient deux poèmes intitulés « À ma mère » et « Mon père ». Le premier commence ainsi : « J'ai la nostalgie du pain de ma mère, / Du café de ma mère, / Des caresses de ma mère[7]... »; le second évoque Ulysse et se clôt sur ces mots : « Et mon père a dit un jour : / Celui qui n'a pas de patrie, / N'a pas de sépulture / ... Et il m'interdit de voyager[8] ! » Sa poésie est donc avant tout une poésie de l'exil, subi ou choisi, et de la quête du lieu : Darwich déplore d'ailleurs l'absence, dans la poésie palestinienne, de « la flore, la faune, les lignes des paysages, en un mot la Palestine réelle[9] ». Ces deux poèmes, par des mots simples et un lyrisme contenu, font surgir le lieu aboli. Quarante ans plus tard, on retrouve cette attention au réel dans *État de siège* (2002), recueil de « choses vues » à Ramallah.

Ce sentiment individuel est issu d'une tradition culturelle : depuis la poésie antéislamique de la *Jâhiliyya*, « on pleure sur le lieu, la maison qui n'est plus[10] ». Cette poésie des nomades est

1. Darwich Mahmoud, « Une rime pour les Mu'allaqât », *Anthologie (1992-2005)*, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 2009, p. 121.
2. Darwich Mahmoud, *La Terre nous est étroite et autres poèmes*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2000, p. 379.
3. *Ibid.*, p. 380.
4. Instrument ancien à deux cordes joué dans un grand nombre de pays de culture islamique.
5. *Ibid.*, p. 381.
6. « Autre mort... Et je t'aime », *Anthologie (1992-2005)*, p. 93.
7. *Ibid.*, p. 25.
8. *Ibid.*, p. 25.
9. Darwich Mahmoud, *La Palestine comme métaphore : entretiens*, Arles, Actes Sud, 1997, coll. « Babel », p. 103.
10. *Ibid.*, p. 117.

d'ailleurs ravivée lors de l'exil des Arabes chassés d'Andalousie, qui est le cadre des *Onze astres sur l'épilogue andalou* (1992). Reprise d'une tradition qui s'accompagne d'une création, puisque Darwich s'affranchit des formes poétiques traditionnelles en supprimant la rime et en créant ses propres images.

De même, chez Darwich, la déploration n'est pas ressassement du passé. Les « villageois sans malice » du recueil très autobiographique *Pourquoi as-tu laissé le cheval à sa solitude ?* (1995) transforment ainsi une faiblesse en force : « Nous aussi, nous sommes montés dans les camions / [...] Mais nous n'avions pas peur. Car notre enfance / Ne nous accompagnait pas. Et nous nous sommes contentés d'une chanson [11] » ; paroles qui pourraient être une métaphore de l'œuvre entière.

Le poète troyen

« À ma mère », simple poème « de réconciliation » selon Darwich, devient rapidement une chanson composée par Marcel Khalife, un hymne à la patrie perdue, repris par des milliers



© Ulf Andersen/GAMMA

Mahmoud Darwich, poète palestinien (1941-2008).

11. « Villageois sans malice », *Anthologie (1992-2005)*, p. 101.

d'Arabes à travers le monde. Le poème « Identité » (*Feuilles d'olivier*, 1964) connaît la même postérité : les mots « Inscris ! / Je suis arabe » prononcés par le jeune poète lors d'une formalité administrative deviennent par leur scansion le début d'un poème très vite emblématique.

Les prémices de la grande popularité de Darwich annoncent aussi une relation parfois conflictuelle entre poésie et histoire, entre une voix individuelle et une conscience collective. En 1988, « Passant parmi les paroles passagères » est même l'objet d'une discussion à la Knesset, son auteur étant accusé de vouloir expulser les Israéliens. L'artiste engagé court donc le risque d'être incompris, et son discours dévoyé, utilisé comme une arme.

Si Darwich a toujours reçu avec gratitude la grande popularité qu'il suscitait, et la ferveur qui accompagnait ses lectures publiques; s'il a, par ailleurs, activement soutenu la cause palestinienne, il a toujours fermement rejeté l'asservissement du discours poétique à un programme politique. Il assimile cette lecture biaisée à une dépossession : « Leur lecture efface les traits de mon visage[12]. » À l'issue de sa période beyrouthine, il déplore notamment la « pression exercée par la guerre civile » et « l'ombre hégémonique des harangues[13] ».

Or c'est à cette période que le « je » laisse la place au « nous », celui des Indiens spoliés et des Arabes chassés dans les *Onze astres sur l'épilogue andalou* mentionné plus haut. Darwich retourne le modèle homérique et se proclame « poète troyen », plaide pour une épopée qui donnerait la parole aux victimes. C'est là une posture éthique, mais poétique également : « La langue du désespoir est plus forte poétiquement. [...] Le désespoir peut recommencer la Création[14]. »

« La vérité a deux visages »

Cependant, l'épopée ne vise pas « à faire de la Palestine une nouvelle Andalousie », ce qui reviendrait à l'asservissement déjà évoqué. La poésie de Darwich, profondément humaniste, est faite d'interrogations, non de certitudes établies : « — Notre poème aura-t-il été vain ? / — Non... Je ne le crois pas. / — Mais alors pourquoi la guerre devance-t-elle le poème[15] ? »

On ne peut que constater l'importance du dialogue, constamment présent dans son œuvre, et sa richesse énonciative. Darwich multiplie les voix, donnant la parole au Palestinien réfugié, au soldat israélien « qui rêvait de lys blancs[16] », à « l'ennemi qui prend le thé dans notre masure[17] », à Rita, l'amoureuse israélienne, à la victime palestinienne : « Est-il un corps qui ne soit voix, à présent, / Une tristesse / Qui ne presse l'univers / Contre la poitrine du chanteur[18] ? »

L'épopée devient, non sans paradoxe, une quête de l'individu. Darwich reprend ainsi à Yannis Ritsos la notion de « lyrisme épique [...] légendaire *et* quotidien[19] ».

Dans la même perspective d'élargissement, le recours aux mythes se fait de plus en plus fréquent dans l'œuvre de ce grand lecteur : mythologies grecque – à travers les Tragiques – sumérienne, assyrienne. Le recueil *Murale* (1999), issu de l'expérience du coma, mêle à une écriture du quotidien les mythes de la mort et de la résurrection du Proche-Orient ancien.

État de siège, recueil profondément inscrit dans l'ici et maintenant, revient pourtant à l'essentiel et renoue le dialogue avec l'humain : « Vous qui vous tenez sur les seuils, entrez / Et prenez avec nous le café arabe. / Vous pourriez vous sentir des humains, comme nous. / [...] Sortez de nos matins / Et nous serons rassurés d'être comme vous, / Des humains[20] ! » ■

12. *La Palestine comme métaphore : entretiens*, p. 76.
13. *Ibid.*, p. 48.
14. *Ibid.*, p. 30-31.
15. « La qasida de Beyrouth », *La Terre nous est étroite* [1984], p. 187.
16. « Le soldat qui rêvait de lys blancs », *ibid.*, p. 26.
17. « Lorsqu'il s'éloigne », *Anthologie (1992-2005)*, p. 137.
18. « Fresque sur le mur », *La Terre nous est étroite*, p. 33.
19. *La Palestine comme métaphore : entretiens*, p. 132.
20. Darwich Mahmoud, *État de siège*, trad. de l'arabe par Elias Sanbar, Arles, Actes Sud, 2004, p. 16.



Ernest Pignon-Ernest, *Parcours Mahmoud Darwich*, Camp Al Amari, Ramallah, Palestine, 2009.

La douleur et la colère : *Amal Waqti* de Thierry Machuel

Mariem Haddour, doctorante en musicologie, université de Rouen.

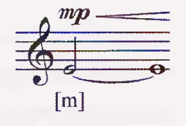
Amal Waqti, suite musicale de Thierry Machuel, n'a pas encore eu de création intégrale[1]. Seules les première, quatrième et cinquième parties ont été créées au Festival de Clairvaux en septembre 2010. Le premier enregistrement a eu lieu en janvier 2012. Constituée de cinq parties, la partition montre une mise en musique de cinq poèmes de Mahmoud Darwich issus du recueil *État de siège*[2]. Écrit à l'origine pour Marcel Pérès et Jean Tubéry, ce *duetto* pour baryton et cornet à bouquin a été enregistré avec la soprano Roula Safar. La partie vocale étant donc transposée le plus souvent à l'octave supérieure, les rapports harmoniques en ont été changés par moments. Le compositeur a tout de même essayé de conserver autant que possible les tensions et le travail sur le timbre effectué à l'origine, car la couleur vocale de la chanteuse est parfois très proche de celle du cornet.

Afin d'établir le lien entre paroles et mélodie, nous nous concentrons, tout en suivant l'ordre de la pièce, sur deux axes : le premier établit le lien entre les *desiderata* du compositeur et les sens tirés du poème; le deuxième montre la concordance entre le découpage naturel, ainsi que les intonations de la langue arabe et les structures rythmiques utilisées par le musicien.

La première partie

Le début de la suite est très lent. Le compositeur l'a formulé en trois parties.

La première figure une petite introduction dans laquelle la soprano chante une pédale de *mi* en prononçant le phonème *m*.



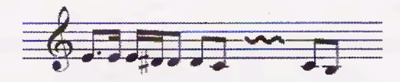
Le cornet à bouquin l'accompagne en partant d'une quarte juste inférieure répétant un motif mélodique d'une seconde mineure sur différents degrés jusqu'à ce que l'on arrive à la partie chantée du poème.



La deuxième coïncide avec le commencement du texte. Ce dernier est marqué par la connotation de la description. En partant de la note pédale, la soprano chante un premier motif condensé dans un intervalle de quarte diminuée « *mi* et *la* bémol » :



Un deuxième motif s'enchaîne et se condense dans un intervalle de quarte juste « *si* et *mi* » :



Le cornet joue sur le même modèle de la partie introductive des notes qui fluctuent en fonction des variations du chant.

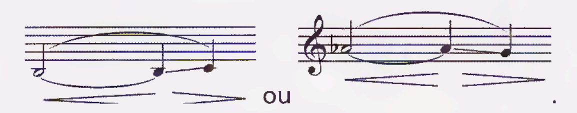
Un sentiment d'introspection et de tristesse se dégage du texte poétique. Pour l'illustrer en musique, le compositeur a utilisé de petits intervalles. Plus qu'une mélodie, il a cherché à recréer cette lourdeur pressentie dans le poème.

Le compositeur a ainsi illustré le chagrin et le désespoir dans le chant en le faisant accompagner

1. La langue arabe, comme toutes les langues, pose des problèmes de transcription dans un système qui ne lui est pas familier, comme ici le passage d'une langue sémitique à une langue romane : nous n'avons pas en français suffisamment de signes pour en transcrire fidèlement les sonorités. Des différences peuvent ainsi apparaître entre les transcriptions, comme ici entre celle de Mariem Haddour et celle de Roula Safar. Il ne s'agit pas seulement d'outils linguistiques, mais aussi d'oreille : notre perception n'est jamais exactement la même que celle de notre voisin…

2. Darwich Mahmoud, *État de siège*, Actes Sud, 2004. Poèmes traduits de l'arabe par Elias Sanbar.

par le cornet avec un motif de deux notes conjointes (ascendantes ou descendantes), par exemple :



« Le cornet plaintif, la voix rentrée, tout nous paraît frappé d'impuissance[3] », confie-t-il.

En parcourant la partie du chant, il est aisé de remarquer qu'il y a des emprunts à des modes orientaux. En utilisant des notes analogues comme le *ré* dièse et le *mi* bémol et en s'arrêtant sur le *si*, le compositeur installe à l'écoute le premier tétracorde du mode oriental *hidjaz*. Ce mode est souvent relié à l'image du désert et de sa rudesse. En enchaînant les notes *sol*, *la* bémol, *sol*, *fa* et en s'arrêtant sur le *mi*, le compositeur a exploité l'intégralité du premier tétracorde du mode *saba kurd*. Ce dernier est souvent employé pour évoquer une profonde tristesse.

En réalité, le musicien n'a pas pensé réaliser un parallélisme entre le sens dégagé par le texte et les différentes connotations des modes orientaux. Il s'agit, semble-t-il, d'une pure coïncidence. En effet, le compositeur a confié :

> « Je n'écoute quasiment pas de musique, même occidentale, et évite strictement de chercher dans les musiques proches géographiquement des auteurs des textes sur lesquels je travaille, afin de ne pas provoquer d'importation qui pourrait être superficielle, sur le mode du cliché. »

Dans la dernière partie, Darwich évoque les prisonniers et les chômeurs. Cette image reflète le profond désespoir et la fragilité psychologique engendrée par leur situation. Le chant tourne autour de six notes avec un rapport d'un demi-ton diatonique ou chromatique :



notes qui se succèdent conjointement en mouvements ascendants ou descendants. Le compositeur a tenu à renforcer cette image en reprenant, alors que ce n'était pas le cas dans le texte original, les mots « prisonniers » et « chômeurs », à deux reprises.

Thierry Machuel balise cette partie au travers de l'intervalle de quinte diminuée (entre *la* et *mi* bémol). Les notes formant cet intervalle s'enchaînent selon différentes structures rythmiques plus compliquées et plus dynamiques que celles de la première et de la deuxième partie. Cette complexité dégage une certaine nervosité contrastant avec le jeu du cornet qui joue une pédale de *si* jusqu'à la fin. Ensuite, la voix chante le motif du cornet (celui des deux premières parties) en prononçant les phonèmes *o* et *n*. C'est comme si la voix pleurait. Dans ce contexte, les derniers mots – « nous cultivons l'espoir » – prennent un ton désespéré. Musicalement, « le motif du cornet ponctue inexorablement le récitatif vocal par ses plaintes interrogatives. Il est repris à la voix vers la fin. Si les rôles se sont échangés, l'atmosphère générale, elle, demeure la même[4] ».

Sur le plan linguistique, il faut savoir que le rythme de la langue arabe doit obéir à certaines règles. En effet, on ne peut pas prolonger des sons autres que les voyelles longues. Ainsi, la continuation d'une consonne ou d'une voyelle courte peut défigurer le rythme du mot et peut même, dans certains cas, fausser le sens. Or, dans la mise en musique du texte du poème de la première partie, le compositeur a prolongé les dernières voyelles des deux mots *hunā* et *'inda*. La différence rythmique entre ces deux mots est que le « a » de *hunā* est une voyelle longue alors que le « a » de *'inda* est une voyelle brève. Ainsi, la note longue à la fin du premier mot est parfaitement admissible dans le contexte rythmique arabe, alors que le simple fait de rajouter une noire à la fin du deuxième l'est beaucoup moins.

Le mot *'amal* finit par une consonne altérée par un *sukun*. Dans la langue arabe, le *sukun* est, en quelque sorte, l'antivoyelle. C'est un arrêt subit sur le son de la lettre. Par conséquent, en respectant ce principe, il est impossible de prolonger une lettre altérée d'un *sukun*. Pourtant, Thierry Machuel choisit de prolonger cette lettre et de la faire précéder d'un changement de note.

3. Site internet du compositeur : www.thierrymachuel.com, rubrique « Baccalauréat 2013 ».
4. *Ibid.*
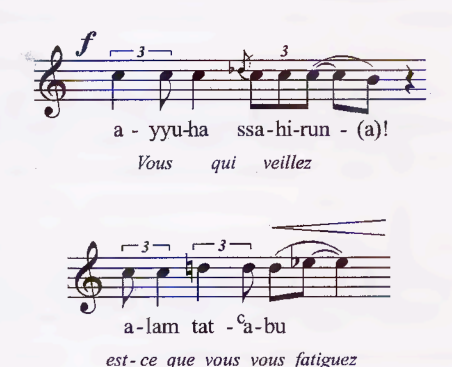
La deuxième partie

Cette partie s'ouvre avec des sons tendus, très dissonants : « Le cornettiste chante à l'unisson de la note qu'il joue, mais en ondulant très légèrement, ce qui a pour effet de produire des battements vis-à-vis du son initial, un peu comme une répétition très rapide et perlée[5]. » Une atmosphère étrange s'installe et nous transporte dans un monde lointain et inconnu, où l'on se pose plusieurs questions.

Le son nous agresse, tandis que vient s'y superposer la voix, celle d'un otage interpellant son gardien. Le texte poétique présente un discours direct avec l'ennemi en nous décrivant la situation du pays en guerre.

« On sent la colère qui monte et la tension intérieure devient perceptible en intensité. La voix tourne autour des notes du cornettiste, dans un unisson qu'elle ne trouve jamais, ce qui amplifie l'effet de battement et de fureur[6]. » Au-delà de la voix, ces sons multiphoniques et étranges permettent de déployer un spectre inouï.

Le compositeur a associé les deux expressions « vous qui veillez » et « n'êtes-vous pas fatigués[7] » à deux motifs mélodiques distincts. À chaque fois que l'une d'entre elles fait son apparition, nous retrouvons la même mélodie.



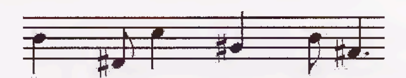
Par ailleurs, nous avons retrouvé une reproduction du motif lié à l'expression « n'êtes-vous pas fatigués » un demi-ton plus haut. Ceci pourrait être dû à la volonté du compositeur de souligner l'importance de cette idée insistante pour le poète. En plus de garder le même motif mélodique, il est transposé, comme pour illustrer une hausse de ton qui souligne parfaitement la haine et la colère du poète.

En ce qui concerne le traitement de la langue arabe, on remarque que dans le troisième vers de la deuxième partie, les deux mots *wardinā* et *jurhinā* supportent le même rythme de prononciation. Leurs premières voyelles, le « a » et le « u », sont deux voyelles brèves qui servent à faire la liaison entre les deux consonnes pour que la première syllabe soit prononçable. L'allongement de ces deux voyelles dans la partie du chant a le don de provoquer un changement dans le rythme des mots. Cette augmentation intervient au milieu de la première syllabe et entraîne, bien que ces derniers restent compréhensibles, une légère déformation des mots prononcés.

La troisième partie

Waqifun hunā, qa'duna hunā, daimuna hunā, khalidun hunā, ces expressions finissent par le terme *hunā*, « ici ». La répétition et l'insistance sur ces mots accentuent l'endurance et la résistance. Cette partie ne commence pas par une petite phrase musicale pour introduire le chant afin de nous mettre dans l'ambiance générale du texte, comme dans les deux parties précédentes. Le chant qui se lance d'emblée dans un rythme vif se réalise seul, sans l'accompagnement du cornet dans les deux premières expressions.
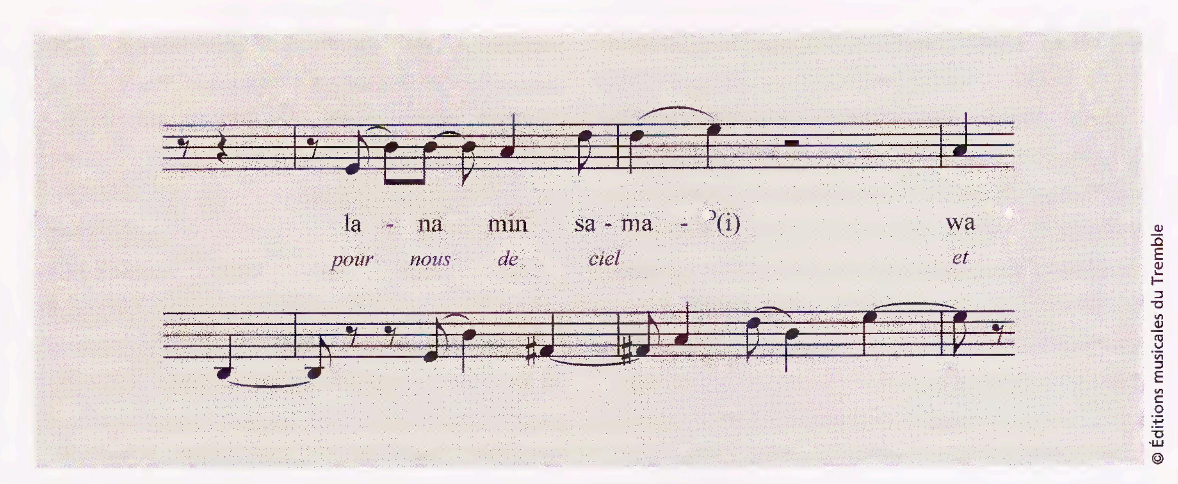
« Dans la troisième pièce, les lignes se dissocient nettement : le chant est figé sur cinq notes disjointes en un motif à 11/8



alternant avec sa redite tronquée à 7/8, le tout martelé jusqu'à la folie. » De son côté, le cornet joue une mélopée en notes conjointes, une longue guirlande très ornée qui est censée représenter la terre pour laquelle on se bat. Elle est « rythmée comme une danse alternant binaire et ternaire, presque sensuelle à force d'ornements[8] ».

Le motif rythmique employé par le compositeur pour ces expressions correspond presque parfaitement au rythme de la prononciation usuelle. Cela dit, nous avons constaté un léger déséquilibre au

5. *Ibid.*
6. *Ibid.*
7. Dans l'édition de musique vocale sur des textes en langue étrangère, chaque fois que cela est possible, nous utilisons d'une part une traduction littéraire, qui permet de prendre connaissance du texte dans une forme purement française, notamment en ce qui concerne l'ordre des termes utilisés, et une traduction littérale, plus conforme à l'usage qu'en font les interprètes, qui ont besoin de comprendre le sens de chaque mot en association avec la figure musicale qui l'exprime. Dans le cas d'*Amal Waqti*, la traduction littéraire est d'Elias Sanbar (Actes Sud © 2004) et la traduction littérale de Roula Safar.
8. *Ibid.*



Amal Waqti. Exemple de figuralisme musical et de travail en imitation voix/instrument.

niveau de la répartition des valeurs rythmiques entre les voyelles longues et les voyelles brèves. En effet, le musicien a attribué la valeur d'une noire à la voyelle longue « ū » et la même valeur à la voyelle courte « a ». L'érosion de la différence rythmique entre les deux voyelles éloigne la prosodie de la langue parlée.
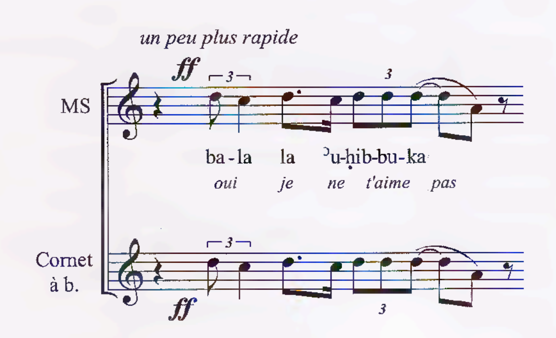
La quatrième partie

Après cette étape vive et brève, vient une sorte de « choral du refus ». Le poème commence par une contradiction pour nous décrire son sentiment déchiré entre l'amour et la haine. « Un texte admirable de lucidité sur la double tentation de soumission à l'ennemi tout autant qu'à la haine[9]. »

Le cornet doit s'unir à la voix, la voix « sonner » avec la même plénitude que l'instrument. Ils suivent la même structure rythmique jusqu'à la fin et donnent cette impression qu'il y a une même personne qui se divise en deux. C'est un dialogue intérieur qui pose des questions auxquelles le poème essaye de trouver des réponses. La musique louvoie entre la dissonance et la consonance (entre les deux voix) pour nous refléter l'image d'un discours entre deux personnes tantôt en accord, tantôt en désaccord. « Il fallait ici la plus extrême simplicité musicale, l'effacement devant une parole vécue pleinement avant d'avoir été poème[10]. »

Ensuite, le poète passe à un moment de douceur en dévoilant ce qu'il a sur le cœur. « Le passage sur l'innocence était prévu initialement pour la voix de tête masculine, diaphane, presque éthérée. Mais les rapports harmoniques peignent déjà cela, quintes, quartes, tierces et beaucoup de retards et d'appoggiatures en secondes, septièmes ou même neuvièmes » sont ici de mise. « Il faut faire sonner tout cet arsenal comme des consonances, avec une égale douceur[11]. »

Cette partie est en mode de *ré* sur *sol*, ensuite la pièce module après les mots « qui es-tu pour que je t'aime ». On passe d'un instant paisible à un moment dur et tendu. Le chant et le cornet jouent à l'unisson une mélodie qui tourne autour du *ré* créant ainsi une grande tension.



Ce fragment est interprété en *fortissimo*. Le registre du chant tend vers le grave à mesure qu'on avance, comme pour baisser de ton, faire profil bas, après une colère. En guise d'accompagnement, le cornet joue des notes encore plus graves. Plus le chant avance, plus la tension décroît pour préparer l'arrivée de la conclusion, en mode de *la* sur *mi*, dans une nuance *pianissimo*. Comme dans la partie précédente, les rythmes utilisés correspondent presque parfaitement à

9. *Ibid.*
10. *Ibid.*
11. *Ibid.*

la prononciation usuelle des mots en arabe. En revanche, nous avons relevé quelques libertés au niveau du rythme du mot *layça* qui ne contient aucune voyelle longue. Le compositeur a attribué le même rythme musical qu'au mot *bimā* dont la première voyelle est brève et la deuxième longue. Ces deux mots n'ont pas le même rythme à l'oral, mais leur mise en musique est identique rythmiquement.

Autre licence dont il faudrait interroger l'éventuelle portée expressive : dans le cinquième vers, la deuxième voyelle du mot *waqta* est brève alors que sa mise en musique est prolongée dans le chant. Le mot *oghnyaton* du huitième vers se termine par un *sukun* alors que sur cette consonne, il y a une prolongation effectuée par une note tenue (puis cette fréquence change par deux fois).

La cinquième partie

Elle débute par une introduction un peu plus étalée par rapport aux parties précédentes. Le poème commence par une description des images qui nous rapportent des échos du monde : les tasses et le goût de café qui désignent le rassemblement des gens dans un climat paisible, le chant des oiseaux, les arbres, l'ambre bleu qui indique la mer, les nuages et surtout la lumière du soleil qui se lève. C'est une peinture du paysage natal du poète en état de paix. Une ambiance d'apaisement et de sérénité s'installe. La voix vient rejoindre le cornet en partant sur son thème. C'est une sorte de rencontre culturelle réalisée par le chant et le cornet. En effet, le mode de jeu du cornettiste et les ornementations rappellent les chants traditionnels bretons et contrastent ainsi avec la langue dans laquelle le texte a été écrit. Ce paradoxe se reflète aussi sur la manière d'interprétation de la chanteuse. Elle se retrouve entraînée vers une exposition plus orientalisante.

> « La partie de cornet, mélodie écrite d'un seul jet et la voix qui s'en fait l'écho se répondent sans cesse, en un jeu serré d'imitations et d'ornementations un dialogue dégagé des contingences du temps, souverainement insouciant[12]. »



Amal Waqti réunit deux cultures différentes à travers deux langages : la poésie et la musique. Même si le compositeur lit le poème à travers une traduction, il est parvenu à exprimer les sentiments dégagés par le poème sans avoir recours à la musique de la culture du poète. Certes, dans la musique orientale, le chant ne recourt pas à des voix lyriques. Inspirée, cette rencontre culturelle n'a pas déformé le sens et le message dégagé par le poète. Elle y ajoute, à travers les techniques occidentales de chant, des effets étrangers à la culture musicale arabe. L'interprétation de la soprano, dans les passages de la colère, de la tristesse, de la description ou de l'espoir nous transmet parfaitement le sens poétique.

En général, la mise en musique a suivi le poème et a obéi au découpage usuel des syllabes de la langue arabe. Dans certains endroits, afin de faire de longues phrases, le compositeur a allongé des syllabes, ce qui, selon nous, serait impossible dans un contexte arabophone. *Amal Waqti* de Thierry Machuel pose la question de la liberté du compositeur face aux habitudes linguistiques. À travers cette idée singulière de brassage culturel, Thierry Machuel a mis à l'honneur plus qu'un poète, une icône de la poésie arabe moderne. ■

12. *Ibid.*

La mise en musique de la langue arabe

Mariem Haddour, Roula Safar et Thierry Machuel se sont rencontrés le 6 juin 2012 pour parler des questions que soulève la mise en musique de la langue arabe.

Mariem Haddour (MH) : Mahmoud Darwich a fait le choix de dire beaucoup en peu de mots : choix de la contraction en vers non rimés et de tailles variables.
Roula Safar (RS) : Du pain bénit pour un compositeur contemporain !
Thierry Machuel (TM) : Oui, comme pour toute langue que je veux mettre en musique sans la parler, je vais me laisser guider par sa musicalité propre, qui va m'enseigner une musicalité nouvelle, et ainsi, élargir mon expérience, pour peu que j'en accepte les limites.
MH : Vous avez suivi musicalement, rythmiquement, la métrique du vers…
TM : Roula Safar m'a tout lu (et relu…) syllabe après syllabe, tout en transcrivant l'arabe en lettres latines, elle m'en a expliqué les sonorités et les accents, les durées… J'ai pour habitude de prendre en dictée la voix parlée, ce qui ramène toujours à une certaine rigueur, mais certains détails peuvent parfois échapper à mon écoute.
MH : La langue arabe ne laisse pas le choix !
RS : Pourquoi ?
MH : Il y a trop de règles !
RS : En français aussi : peut-on vocaliser sur une syllabe non accentuée ?
TM : Dans certains cas, c'est possible, la musique peut très bien dicter sa loi au texte. Dans le chant grégorien, on trouve des vocalises sur la dernière syllabe (non accentuée) du mot, si ce mot exprime la joie et que le sentiment l'emporte sur toutes les règles techniques. Les contre-accents sont aussi possibles, pour mettre en relief une intention, c'est fréquent chez Poulenc : cela ne trahit pas le sens du mot, du reste le français n'est pas une langue à tons, mais nous y gagnons une nuance sémantique, un relief aussi, du fait de la transgression, qui casse l'académisme et retentit sur l'ensemble de la ligne pour stimuler l'attention de l'auditeur.
RS : Ici, nous sommes face à un poète et à un compositeur d'aujourd'hui. Si toutes les langues ont des règles, toute langue n'est-elle pas sacrée malgré tout ? En âme et conscience, jusqu'où peut aller la liberté du compositeur ?
TM : Pour ma part, je cherche d'abord à transmettre, car j'aime à travailler sur des textes que le public ne peut ou ne veut entendre (je pense aux textes de détenus, mais ce que dit Mahmoud Darwich n'est pas facile à entendre non plus). Je me donne l'obligation de ne pas altérer ces paroles dans le chant par des procédés musicaux qui se focaliseraient de trop près sur la musique elle-même, au détriment de la transmission, comme l'imitation par exemple : faire chanter à plusieurs voix un même texte, mais avec des décalages, empêche l'auditeur de bien comprendre. Cela ne peut fonctionner que s'il s'agit d'un texte de tradition et que tout le monde connaît, comme dans une messe, un *fugato* est toujours possible au regard des siècles de célébration qui précèdent sa composition musicale. Ou alors, je dois répéter plusieurs fois des passages entiers (ce qui a toujours été fréquent dans la musique vocale), mais à cet égard j'aimerais qu'il soit possible d'écouter sans artifices techniques, surtitrages ou programme de salle. Pour cela, je dois inventer des moyens différents à chaque texte, faire du sur-mesure, ce qui me rapproche plutôt de la forme du motet. Cela dit, dans le sens général des poèmes que j'ai choisis pour *Amal Waqti*, le témoin qui s'exprime est dans un contexte de conflit armé, où la liberté est bafouée. Je crois que dans ce contexte, c'est la liberté qui est sacrée, plus que la langue.
RS : Ne pourrait-on entrer dans le détail de l'écriture musicale d'*Amal Waqti* ? N'y a-t-il pas des moments où la prosodie classique est contredite par la musique ?

•••••

MH : En effet, on ne peut pas prolonger des sons autres que les voyelles longues, au risque que les mots ne soient plus compréhensibles. C'est le cas par exemple pour *'inda* dans la première partie de l'œuvre.
TM : [Pour *hunā* et *'inda*], j'étais en présence d'un double choix, qui m'a contraint à cette transgression : faire durer le premier mot, pour donner l'impression d'un « ici » éternel, et reproduire ce rythme dans le deuxième mot, « sur », afin de montrer que quelque chose s'installe, insidieusement, malgré nous, sur ce sol précisément.
RS : Le sens du mot reste clair, la surprise ne le déforme pas, j'ai allégé le son dans la tenue juste après l'attaque ; une coupure serait peut-être plus conforme, mais elle arrêterait l'élan de la phrase.
MH : Et qu'en est-il pour le mot *'amal*, qui finit par une consonne altérée par un *sukun* ?
TM : La technique vocale permet de chanter certaines consonnes comme s'il s'agissait de voyelles, comme « m », « n », ou « l ». Roula Safar réalise très bien cela, avec une diminution du volume sonore vraiment perceptible. Je reconnais que le son continue là où il devrait s'interrompre, mais ce prolongement a la forme de la plainte employée depuis le début du morceau, d'abord bouche fermée, puis sur des voyelles ou des consonnes, sur « o » ou en moïto vers la fin. Cette plainte devient un phénomène récurrent, elle envahit tout le chant, le submerge, le déstructure.
De même, en ce qui concerne l'allongement des premières voyelles des mots *wardinā* et *jurhinā*. J'utilise la vocalise avec parcimonie, en essayant de lui donner un maximum de relief par l'élan vocal qu'elle suscite. Ici, les mots vocalisés sont essentiellement « le feu » et « les roses », dans l'expression « et du feu des roses dans notre plaie ». La faute répétée fait un lien entre « roses » et « plaie », en provoquant un surcroît d'attention qui renforce l'idée de cette blessure, de cette souffrance.
MH : Tout au long de la partie trois, vous avez effacé la différence prosodique usuelle entre la longue « ū » et la brève « a ».
TM : J'ai choisi ce texte dans l'idée, dès le départ, de le traiter essentiellement par le rythme, plus que par toute autre figure musicale, avec la répétition comme figure de l'obstination à rester sur cette terre pour plus qu'y survivre, mais bien pour y vivre dans la plénitude de l'être. Cette obstination, traduite par ces mesures inégales de onze croches ou de sept imposées au texte, doit être restituée avec raideur, non dans le balancement et la souplesse, mais comme une chose volontaire et le corps résistant, arqué contre les vents. Cette raideur est seule à pouvoir exprimer dans la musique l'attitude courageuse et droite de l'homme de paix, contre toute violence. Le sens des mots reste là encore perceptible, leur légère déformation produit l'image de la souffrance que l'on subit en refusant d'entrer dans l'engrenage, en interrompant sa mécanique reproduction. Au-delà de ces licences, il y a aussi des fautes prosodiques qui ont été corrigées au cours de l'enregistrement, mais il peut en subsister, que je corrigerai ultérieurement. ■

Transferts culturels dans *Dark Like Me* de Thierry Machuel

Jean-Luc Tamby, docteur en musicologie, chargé de cours à l'université de Rouen, professeur au conservatoire de Rennes.

Dark Like Me (Noir(e) comme moi) est une suite chorale écrite pour grand chœur à voix mixtes. L'œuvre dédiée à Laurence Equilbey et au jeune chœur de Paris a été créée au théâtre des Bouffes du Nord en février 2002. Le goût de Thierry Machuel pour le jazz et son admiration pour Billie Holiday sont à l'origine de cette pièce. Le compositeur a découvert la poésie de Langston Hughes dans une anthologie bilingue[1], qui est devenue son livre de chevet.

Strange Fruit (Un fruit étrange)

Dark Like Me commence par une pièce dont le texte n'est pas de Langston Hughes mais de Lewis Allan. Pour des raisons de droits d'auteur, cette pièce n'a pas été intégrée au cycle sur la partition, même si le compositeur la considère comme une ouverture.

Strange Fruit est, au départ, une chanson emblématique du répertoire de Billie Holiday. Cette chanson a été écrite par un militant syndicaliste blanc dont le véritable nom était Abel Meeropol[2]. C'est après avoir eu sous les yeux la photo d'une scène de lynchage où des hommes noirs étaient pendus au milieu d'une garden-party qu'Abel Meeropol écrivit la chanson : « Les arbres du Sud ploient sous d'étranges fruits / Du sang sur les feuilles et du sang aux racines / Des corps noirs balançant dans la brise sudiste. »

Billie Holiday chanta cette chanson dans des cafés mixtes et contribua au vaste mouvement d'opinion qui se mobilisa contre la pratique du lynchage.

Thierry Machuel a repris le texte intégral de la chanson et n'a gardé que des bribes de la musique. L'écriture musicale est à la limite de la tonalité et de l'atonalité. L'accumulation de séquences de texte répétées sur des rythmes aléatoires ainsi que la longue tenue d'une seule note pendant une partie de la pièce constituent des éléments formels qui reviendront dans la suite de l'œuvre.



Le chef de chœur Laurence Equilbey, décembre 2009.

1. Hughes Langston (éd.), *La Poésie négro-américaine*, Paris, Seghers, 1966.
2. Margolick David, *Strange Fruit*, Paris, 10/18, 2001.

Brass Spittoons (Crachoirs de cuivre)

« Nettoie les crachoirs. / La vapeur dans les cuisines des hôtels, / Et la fumée dans les vestibules des hôtels, / Et les fonds gluants des crachoirs des hôtels : / Font partie de ma vie. [...][3] »

Brass Spittoons traite d'un aspect de l'oppression dont était victime la communauté noire : le travail pénible et peu rémunéré auquel ses membres étaient soumis et qui faisait suite à l'esclavage. Le poème décrit les conditions de travail et de vie d'un homme de ménage noir. Avant de vivre de sa plume et de ses conférences, Langston Hughes exerça de nombreux métiers parmi les plus humbles. Dans ce poème, l'autobiographie vient accentuer la puissance de la description réaliste.

La musique de Thierry Machuel épouse la même structure que le poème : elle est divisée en deux grandes parties. La première est composée de motifs répétés, superposés et accumulés, construits à partir d'un mode pentatonique. Les procédés stylistiques du poème (vers courts, énumérations, figures de répétition) et surtout leur but expressif sont interprétés et même amplifiés dans la musique du compositeur. La seconde partie comporte une mélodie axée autour de mouvements de tierce et de notes répétées, harmonisée par mouvements parallèles.

À la souffrance concrète de l'homme de ménage correspond le vocabulaire concret des noms de lieux, de matières et d'objets. Dans la première partie du poème, le vocabulaire est toujours utilisé au sens littéral : l'homme de ménage ne peut échapper au monde, même par la métaphore. Comme pour bien marquer que cette souffrance est celle d'un groupe humain précis, l'écriture de Langston Hughes s'enracine ici dans la singularité de sa communauté par un rythme syncopé. Thierry Machuel, jusqu'à la mesure 82, s'inspire du rythme des musiques noires américaines et place les accents toniques de la langue anglaise sur le contre-accent, l'*afterbeat*. Une mélodie sifflotée, sur un motif de quinte, donne chair au personnage d'une manière presque cinématographique.

À cette souffrance singulière, qui n'a pas d'autre échappatoire que l'humour, *Brass Spittoons*



© IAM/akg

Billie Holiday (1915-1959), chanteuse de jazz et compositrice américaine.

oppose sa transcendance par le symbolisme religieux. Le travail pénible devient offrande. Le cuivre du crachoir est comparé à celui des cymbales des danseurs du roi David. Le crachoir est comparé au calice du roi Salomon. Cette lecture biblique des souffrances de la vie quotidienne est une composante importante de la culture afro-américaine[4]. Les esclaves noirs américains ont très vite constaté des analogies entre leur histoire et celle du peuple juif racontée dans la Bible. Or le poème de Hughes représente avec ambiguïté cette transcendance de la souffrance en symbole religieux. La ferveur de l'homme de ménage y est exprimée sans réserve. Pourtant deux détails dans le poème font intervenir un autre point de vue : l'association, dans la première partie, de l'église avec l'alcool et le loyer à payer, et d'autre part, l'intervention de la voix du patron pendant la seconde partie. La foi masque l'oppresseur, mais ne parvient pas à le faire disparaître. Cette ambiguïté reflète l'attitude de Hughes avec la religion : il fut parfois sévère à son sujet, mais collabora à des spectacles de gospel et apporta son soutien au pasteur Martin Luther King.

3. Traduction de Jean Wagner.
4. Locke Alan, *The Negro and His Music*, New York, Arno Press, 1969, p. 20, notre traduction.

Le compositeur choisit, lui, de ne pas rendre compte de cette ambiguïté. La musique illustre donc le seul point de vue de l'homme de ménage. Pour Thierry Machuel[5], l'homme noir accablé par son travail est tombé en syncope, la succession de symboles religieux s'apparente donc au rêve ou à la vision.

À l'image des vers qui s'agrandissent, le langage harmonique s'élargit dans un accord complexe. L'accentuation du texte s'éloigne de l'univers musical afro-américain, le phrasé et les contours mélodiques évoquent la cantillation grégorienne. *Brass Spittoons* se termine par un mouvement mélodique ascendant qui souligne le geste de l'offrande et qui, au lieu de le conclure, suspend le discours avant la nouvelle descente dans la réalité de l'oppression économique.

Puzzled (Que faire)

« Bien sûr qu'on s'en souvient / Le sucre est encore monté de deux sous, / Et le pain d'un sou. / Il y a une nouvelle taxe sur les cigarettes, / L'emploi qu'on n'a jamais eu / Parce qu'on est des gens de couleur[6]. »

La parole accumulée sur un mode aléatoire contraste avec le chant homorythmique et à connotations religieuses qui concluait *Brass Spittoons*. Simultanément, par son sujet, *Puzzled* complète *Brass Spittoons* dans l'intention de description sociale du cycle.

Dans *Puzzled*, Thierry Machuel utilise la voix parlée des chanteurs. Les hauteurs et les rythmes sont aléatoires. À l'accumulation progressive des paroles superposées correspond un envahissement graduel de l'espace par ces difficultés du quotidien. Les paroles répétées finissent par se fondre en un brouhaha incompréhensible, en même temps qu'émerge dans les voix d'homme la pédale de *sol* qui durera pendant la totalité de *Afraid*.

Afraid (Avoir peur)

« Nous pleurons parmi les gratte-ciel / Ainsi que nos ancêtres / Pleuraient parmi les palmiers de l'Afrique / Parce que nous sommes seuls, / C'est la nuit / Et nous avons peur[7]. »

Aux souffrances du temps présent, s'ajoutent celles plus anciennes et plus profondes du déracinement, de la solitude et des peurs dont il est la cause. *Afraid* fait partie des nombreux poèmes courts de Hughes, forme qu'il affectionne et dans laquelle il excelle. À l'inverse des énumérations réalistes contenues dans *Brass Spittoons* et *Puzzled*, le présent urbain et le passé végétal sont ici symbolisés par les métonymies du gratte-ciel et du palmier; la peur, par la métaphore de la nuit.

La nuit et la peur

La nuit dépeinte dans *Afraid* est hostile et dangereuse. Elle représente le monde inconnu où les esclaves furent déportés dans la terreur, « un monde étranger, où ils ne pouvaient trouver aucune des références ou des formes culturelles propres aux comportements humains qui leur étaient familiers[8] ». L'univers urbain des grandes villes du Nord fut aussi un monde inconnu, une nuit où durent émigrer les anciens esclaves au tournant du siècle. Dans ce poème, la brièveté des vers produit de nombreuses pauses que Thierry Machuel respecte avec précision. Les silences ainsi créés participent au climat d'angoisse nocturne souligné par une teneur de *sol* qui accompagne une monodie jusqu'au dénouement de l'œuvre. Cette absence d'harmonisation exprime elle aussi la nuit désolée : les sopranos et les ténors se partagent le thème à l'octave pendant que les basses, les barytons, les altos et les mezzos sont en charge des teneurs de *sol*.

Le cri et les pleurs

En anglais, *to cry* signifie à la fois « crier » et « pleurer ». Ces deux sens du mot semblent être utilisés par le compositeur pour structurer sa pièce, ainsi que la forme du poème le suggère. Dans les trois premiers vers « *We cry among the skyscrapers / As our ancestors Cried among the palms in Africa* », les assonances en [aï] et [a] suggèrent le cri. Ce jeu d'assonances est intensifié par le compositeur qui utilise le registre élevé des voix et place les phonèmes identiques ou proches sur les mêmes notes.

f

We cry a-mong the sky - scra - pers

5. Entretien du 13 avril 2006.
6. Traduction de François Dodat.
7. *Ibid.*
8. Jones LeRoi, *Le Peuple du blues*, Paris, Gallimard, 1968, p. 26.

Dans les trois vers suivants : « *Because we are alone / It's night / And we 're afraid* », les assonances stridentes de voyelles ouvertes disparaissent. La taille des vers diminue. En même temps, les voix passent dans le registre médium, l'*ambitus* de la mélodie s'amenuise, passant d'une quarte à une tierce, puis à une seule note.

Homesick Blues (Le blues du pays)

« Le pont du chemin de fer / C'est une chanson triste dans les airs. / Le pont du chemin de fer / C'est une chanson triste dans les airs. / Chaque fois qu'un train passe / J'veux m'en aller vers d'autres terres. / J'descendis jusqu'à la gare / Le cœur sur les lèvres / J'descendis jusqu'à la gare / Le cœur sur les lèvres / Cherchant un wagon de marchandises / Pour me rouler vers le Sud, quelque part. / Le blues du pays, Seigneur / C'est terrible de l'avoir pris / Le blues du pays, Seigneur / C'est terrible de l'avoir pris. / Pour m'empêcher de pleurer / J'ouvre la bouche, et puis je ris[9]. »

Au centre de *Dark Like Me*, *Homesick Blues* est la pièce du cycle la plus proche de la culture musicale noire américaine et en particulier des spirituals. Cette inspiration par la tradition orale contribue à la simplicité et à la force d'expression de l'œuvre. À l'inverse de *Strange Fruit* qui transpose des éléments d'un thème américain dans un contexte de musique européenne, *Homesick Blues* ne comporte aucune citation précise. Le compositeur a intégré certains éléments des spirituals comme le rythme et l'harmonie et en a retraduit d'autres telle l'improvisation. La musique de Thierry Machuel fait référence aux spirituals alors que le poème de Langston Hughes comporte le mot « blues » dans son titre. Cette apparente contradiction, cette tension entre blues et spirituals nous aide à comprendre la relation entre le poème et la composition musicale.

Une écriture poétique issue d'une pratique musicale orale

Homesick Blues, comme nombre des poèmes de Langston Hughes, est directement inspiré par le blues dont il tire sa structure, son sujet, sa langue et sa subjectivité propre. Comme le remarque Alan Locke[10], la répétition du premier vers de



Homme afro-américain buvant de l'eau dans l'espace réservé aux hommes de couleur, Oklahoma city, 1938.

chaque strophe, que l'on peut observer dans ce poème, est caractéristique du blues. Cette répétition, dont l'origine est musicale, permet d'improviser une variation plus complexe mélodiquement, qui fait passer la compréhension du texte au second plan.

Homesick Blues emprunte au blues le thème de la nostalgie du Sud. Cette nostalgie paradoxale est associée aux Noirs qui quittèrent le Sud afin d'échapper à l'esclavage puis à la ségrégation. Selon LeRoi Jones[11], la vie citadine était nouvelle et déstabilisante pour eux. L'exode vers le Nord constitua un nouveau traumatisme. Les Noirs étaient attachés au Sud qu'ils considéraient comme leur pays, ainsi que le prouve ce blues traditionnel : « Mon pays c'est le Texas, qu'est-ce que je fais donc ici[12] ? »

La nostalgie du Sud est associée à un autre *topos* de la chanson noire américaine : le train, dont les passages répétitifs sont comparés aux refrains d'une chanson. Il a été l'un des principaux moyens de transport utilisés par les Noirs. Selon Anthony Mangeon[13], il a laissé de nombreuses traces dans l'imaginaire noir américain, comme cette dénomination d'un genre musical : le boogie-woogie. Le pont du chemin de fer, les trains qui passent, les wagons de marchandises constituent donc un des décors traditionnels de la nostalgie du blues.

Langston Hughes a également emprunté au blues sa langue, ou plutôt son dialecte. Le blues était chanté par des hommes d'origine africaine, exclus du système scolaire et qui parlaient un anglais ayant subi de nombreuses modifications.

9. Traduction de François Dodat.
10. Locke Alan, *op. cit.*, p. 20.
11. Jones LeRoi, *op. cit.*, p. 163.
12. « *My home's in Texas, what am I doin' up here* », cité par LeRoi Jones, *op. cit.*, p. 164.
13. Mangeon Anthony, « Lumières noires, discours marron », thèse de doctorat, université de Cergy-Pontoise, 2004, p. 589.



Travailleurs du rail afro-américains faisant une pause, 1938.

Le poète intègre dans son écriture cette oralité propre au blues : « *de* » est utilisé à la place de « *the* », « *ever* » pour « *every* », « *ma* » pour « *my* », « *lawd* » pour « *lord* ». Le poète utilise également les contractions dialectales « *lookin* » et « *cryin* » au lieu de « *looking* » et « *crying* ».

LeRoi Jones observe par ailleurs qu'un des caractères les plus marqués du blues réside dans sa subjectivité exacerbée. Cette expression de l'individualité résulte de la découverte de la subjectivité occidentale par d'anciens esclaves originaires d'Afrique[14].

Ici, cette expressivité transparaît dans les nombreux marqueurs lexicaux de la première personne du singulier. Le poème est entièrement consacré à l'expression de l'état psychologique du « je »; la description du paysage urbain, le pont du chemin de fer illustrent la tristesse de celui qui parle. L'introspection va jusqu'à la mise à jour d'une contradiction emblématique du blues : « Pour m'empêcher de pleurer, j'ouvre la bouche et je ris. »

Cette subjectivité pose la question de la référence du « je ». Langston Hughes a écrit de nombreux poèmes à consonances autobiographiques dans lesquels la première personne du singulier le désigne lui-même. C'est le cas dans ce vers de *Weary Blues* : « J'entendis un Noir qui jouait sur Lenox Avenue l'autre soir. » Le « je » désigne le poète qui a écrit ce texte au retour d'une soirée passée dans Harlem. Dans *The Negro Speaks of Rivers*, la première personne du singulier est une métonymie qui désigne le peuple noir dans son entier.

Qu'en est-il pour le locuteur de *Homesick Blues*? Langston Hughes était amoureux de Harlem, comme le montrent de nombreux poèmes sur ce quartier de New York[15]. Il est peu probable qu'il ait ressenti une quelconque nostalgie du Sud. D'autre part, les conférences et les lectures qu'il a enregistrées pour la bibliothèque du Congrès font entendre un anglais normé avec des particularités d'intonation qui ne vont pas jusqu'aux déformations dialectales.

Le locuteur de *Homesick Blues* est donc imaginaire, tout autant que ce poème est un blues fictif. Les particularités dialectales ne constituent d'ailleurs pas la totalité de son vocabulaire et de sa syntaxe. Elles relèvent donc de l'emprunt plutôt que de la retranscription. Ainsi, *Homesick Blues* est un poème écrit par un écrivain reconnu comme tel socialement, mais inspiré par une tradition musicale orale. Bien qu'elle puisse apparaître comme pure d'un point de vue extérieur, celui d'un lectorat européen par exemple, cette œuvre est déjà un objet esthétique hybride, avant d'avoir été mise en musique par Thierry Machuel.

Du blues au spiritual

La mise en musique de *Homesick Blues* par Thierry Machuel fait référence aux spirituals plus qu'au blues. Ceux-ci constituent la musique sacrée chrétienne des Noirs américains. LeRoi Jones parle à leur sujet de musique « afro-chrétienne ». Ils se divisent en deux catégories : les mélodies d'origines africaines sur lesquelles ont été adaptés des textes sacrés en anglais et des hymnes anglicans ayant été transformés, sur les plans mélodique, harmonique et rythmique par des fidèles afro-américains[16]. Les spirituals constituent le noyau classique de la musique noire américaine[17], par l'équilibre qu'ils établissent entre ces paramètres musicaux.

Dans la pièce de Thierry Machuel, cette influence du spiritual apparaît dans le rythme ternaire et le positionnement de syllabes accentuées sur les contretemps.

mf

I went down to de sta - tion my heart was in ma mouth

14. Jones LeRoi, *op. cit.*, p. 106.
15. Hughes Langston, « *Montage of a Dream Deferred* » in *Collected Poems*, New York, Vintage Classics, 1995, p. 387.
16. Jones LeRoi, *op. cit.*, chap. IV.
17. Locke Alan, op. cit., p. 20.



Travailleurs du rail afro-américains faisant une pause, 1938.

Le poète intègre dans son écriture cette oralité propre au blues : « *de* » est utilisé à la place de « *the* », « *ever* » pour « *every* », « *ma* » pour « *my* », « *lawd* » pour « *lord* ». Le poète utilise également les contractions dialectales « *lookin* » et « *cryin* » au lieu de « *looking* » et « *crying* ».

LeRoi Jones observe par ailleurs qu'un des caractères les plus marqués du blues réside dans sa subjectivité exacerbée. Cette expression de l'individualité résulte de la découverte de la subjectivité occidentale par d'anciens esclaves originaires d'Afrique[14].

Ici, cette expressivité transparaît dans les nombreux marqueurs lexicaux de la première personne du singulier. Le poème est entièrement consacré à l'expression de l'état psychologique du « je »; la description du paysage urbain, le pont du chemin de fer illustrent la tristesse de celui qui parle. L'introspection va jusqu'à la mise à jour d'une contradiction emblématique du blues : « Pour m'empêcher de pleurer, j'ouvre la bouche et je ris. »

Cette subjectivité pose la question de la référence du « je ». Langston Hughes a écrit de nombreux poèmes à consonances autobiographiques dans lesquels la première personne du singulier le désigne lui-même. C'est le cas dans ce vers de *Weary Blues* : « J'entendis un Noir qui jouait sur Lenox Avenue l'autre soir. » Le « je » désigne le poète qui a écrit ce texte au retour d'une soirée passée dans Harlem. Dans *The Negro Speaks of Rivers*, la première personne du singulier est une métonymie qui désigne le peuple noir dans son entier.

Qu'en est-il pour le locuteur de *Homesick Blues*? Langston Hughes était amoureux de Harlem, comme le montrent de nombreux poèmes sur ce quartier de New York[15]. Il est peu probable qu'il ait ressenti une quelconque nostalgie du Sud. D'autre part, les conférences et les lectures qu'il a enregistrées pour la bibliothèque du Congrès font entendre un anglais normé avec des particularités d'intonation qui ne vont pas jusqu'aux déformations dialectales.

Le locuteur de *Homesick Blues* est donc imaginaire, tout autant que ce poème est un blues fictif. Les particularités dialectales ne constituent d'ailleurs pas la totalité de son vocabulaire et de sa syntaxe. Elles relèvent donc de l'emprunt plutôt que de la retranscription. Ainsi, *Homesick Blues* est un poème écrit par un écrivain reconnu comme tel socialement, mais inspiré par une tradition musicale orale. Bien qu'elle puisse apparaître comme pure d'un point de vue extérieur, celui d'un lectorat européen par exemple, cette œuvre est déjà un objet esthétique hybride, avant d'avoir été mise en musique par Thierry Machuel.

Du blues au spiritual
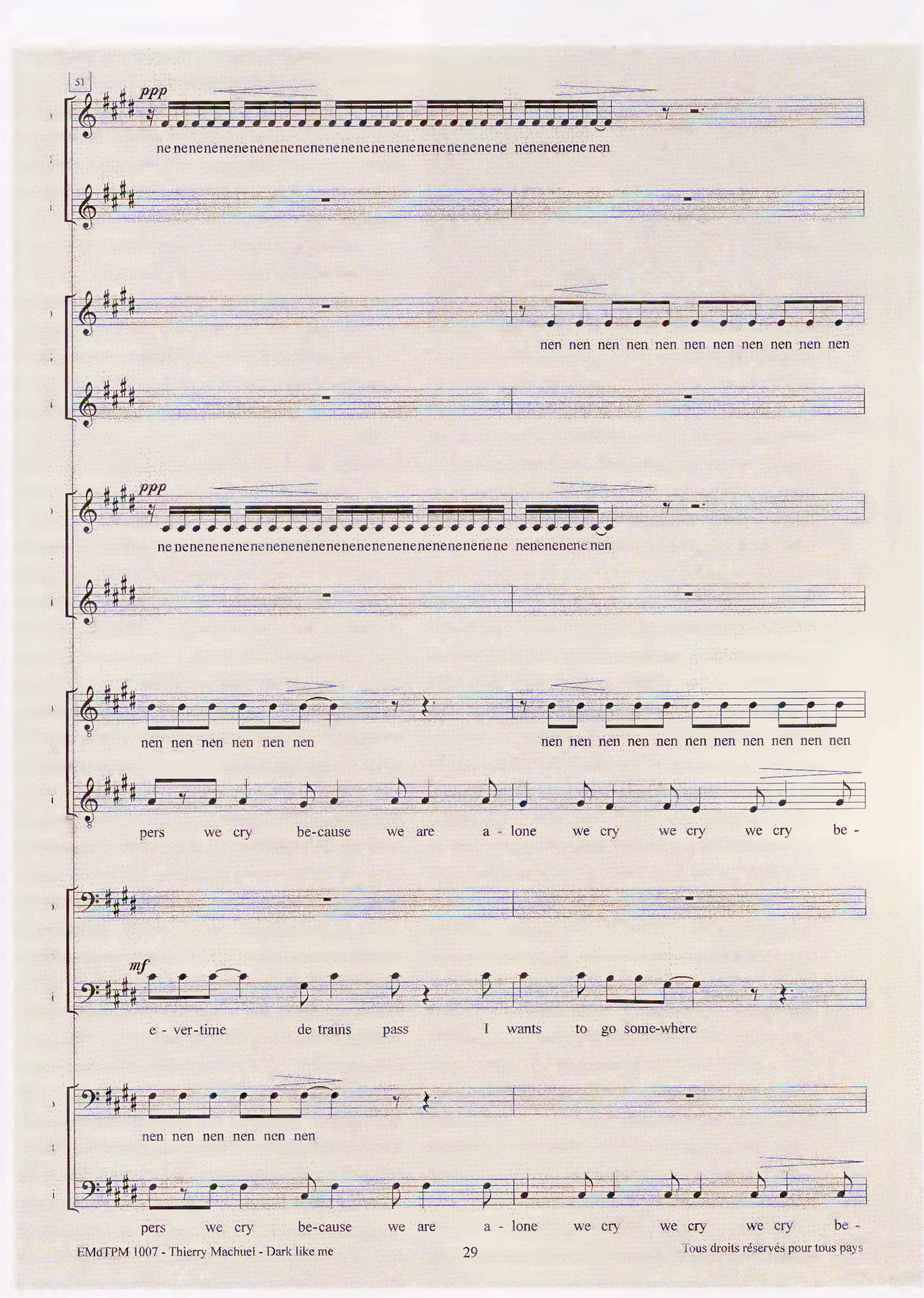
La mise en musique de *Homesick Blues* par Thierry Machuel fait référence aux spirituals plus qu'au blues. Ceux-ci constituent la musique sacrée chrétienne des Noirs américains. LeRoi Jones parle à leur sujet de musique « afro-chrétienne ». Ils se divisent en deux catégories : les mélodies d'origines africaines sur lesquelles ont été adaptés des textes sacrés en anglais et des hymnes anglicans ayant été transformés, sur les plans mélodique, harmonique et rythmique par des fidèles afro-américains[16]. Les spirituals constituent le noyau classique de la musique noire américaine[17], par l'équilibre qu'ils établissent entre ces paramètres musicaux.

Dans la pièce de Thierry Machuel, cette influence du spiritual apparaît dans le rythme ternaire et le positionnement de syllabes accentuées sur les contretemps.

mf

I went down to de sta - tion my heart was in ma mouth

14. Jones LeRoi, *op. cit.*, p. 106.
15. Hughes Langston, « *Montage of a Dream Deferred* » in *Collected Poems*, New York, Vintage Classics, 1995, p. 387.
16. Jones LeRoi, *op. cit.*, chap. IV.
17. Locke Alan, *op. cit.*, p. 20.



Dark Like Me, « Homesick Blues », mesures 51-52. Procédé d'écriture figurant les paysages défilant derrière la vitre du train.

Elle apparaît également dans l'utilisation d'un mode sexatonique qui, selon Alan Locke[18], constitue souvent une particularité du genre, alors que le blues aurait, lui, plutôt tendance à être pentatonique.
L'harmonisation de ces thèmes, sur laquelle nous reviendrons, peut, elle aussi, être comparée à celle des spirituals par sa simplicité et les relations de quarte et de quinte.
Ces éléments formels issus de la tradition des spirituals sont intégrés par le compositeur de manière à ce qu'ils soient perceptibles et identifiables par l'auditeur. Ils participent à la composition de la fresque dont parle le musicien dans son texte d'introduction. Mais au-delà de ces couleurs formelles, *Homesick Blues* intègre aussi une part de l'idéologie des spirituals. Pour Thierry Machuel[19], la musique ne doit pas seulement être, pour l'auditeur, un art que l'on reçoit, mais aussi un art que l'on reproduit. Il souhaite donc qu'une part de son œuvre soit mémorisable et chantable par le public après audition. Le compositeur souhaite ainsi que sa musique soit dotée d'une autre transcendance que celle de l'écriture. Le jazz est totalement immanent et n'appartient qu'à l'instant, sauf lorsqu'il est enregistré. La musique européenne dite savante tire sa transcendance de l'écriture. La démarche de Thierry Machuel s'inscrit, en partie, en réaction contre cette évolution. Elle est aussi le résultat de l'intensification du contact entre les cultures. Le spiritual avait, par essence, une propension à la transcendance par l'oralité. Il s'adressait en effet à une population qui n'avait pas accès à l'écriture et, en tant que musique religieuse, devait faire mémoriser son message au plus grand nombre. Pour permettre cette transcendance par la mémoire, Thierry Machuel favorise la répétition dans la structure de la pièce, qui peut se résumer ainsi : aab / aab / ddc.
Par ailleurs, il propose à l'auditeur des repères harmoniques très simples, axés sur trois accords mineurs. Si l'on ne tient pas compte de quelques notes étrangères, les accords du Ier, IVe et V^{e} degrés se combinent jusqu'à la dernière mesure, qui opère un mouvement cadentiel peu conclusif, par l'enchaînement du VIe et du Ve.

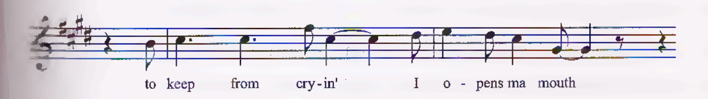
La simplicité formelle de *Homesick Blues* est contredite par une complexité organisée par le compositeur, mais qui produit un effet aléatoire. La complexité des spirituals émane d'une part aléatoire, non pas organisée mais résultant de la spontanéité et de l'improvisation de chaque chanteur que décrit Alan Locke :

> « Il n'est pas besoin de dire que les transcriptions harmonisées [des spirituals] n'étaient que des approximations et un travestissement du véritable chant du peuple. À la fois le rythme, le phrasé et l'harmonie sont beaucoup plus complexes et irréguliers. [...] Un enregistrement du Eva Jessye Choir ou des Hall Johnson Singers nous donnera une représentation fidèle de la manière authentiquement noire de chanter ces musiques. Ces deux ensembles, comme on pourra le remarquer, possèdent cette mécanique de l'improvisation chorale noire, avec ces décalages de syllabes, ces *glissandos* hors du ton et dans le ton, les ornementations improvisées et les subtiles variations rythmiques[20]. »

Dans la pièce de Thierry Machuel, ce type de complexité immanente est transposé dans un dispositif d'écriture qui rend aléatoire sa perception. Sur les parties d'accompagnement, le compositeur n'a pas appliqué le même texte qu'aux parties solistes, mais celui d'*Afraid*, ainsi que des syllabes répétées. Cette superposition en second plan d'un deuxième poème et de syllabes répétées crée un bruissement. En plus de cet ajout de timbres, des hauteurs étrangères se greffent sur les accords parfaits à quatre sons. Celles-ci s'apparentent le plus souvent à des anticipations ou des retards des harmonies avoisinantes, mais elles ne sont pas l'objet de préparations ou de résolutions telles que l'harmonie classique les prescrit.
La mise en musique du poème de Langston Hughes intègre ou transpose des composants appartenant aux spirituals et non au blues. Ce dernier, nous l'avons déjà dit, se distingue par une forme particulière et exacerbée de subjectivité. Sa transposition dans le spiritual, et plus largement dans une sphère esthétique éloignée, modifie donc cette subjectivité.

18. Cité par Anthony Mangeon, *op. cit.*, p. 480.
19. Entretien, *op. cit.*
20. Locke Alan, *op. cit.*, p. 22.

Celle-ci est alors exprimée par la structure même de la pièce. Les deux premières strophes qui décrivent le paysage urbain et l'état psychologique du locuteur sont associées aux mêmes thèmes répétés. Ceux-ci, composés dans une tessiture bas médium, articulés autour de notes répétées et harmonisés par trois accords mineurs, illustrent la triste chanson de la voie ferrée.
L'exclamation de la troisième strophe est entendue sur un autre thème, dans une tessiture plus aiguë et une nuance forte. Sur le mot « *crying* », la mélodie marque une inflexion montante puis descendante qui lui ajoute une charge émotionnelle :



Ces moyens expressifs résident dans la construction, dans l'harmonie, ainsi que dans une inflexion de la ligne mélodique intégrée à la forme générale. La subjectivité du blues s'exprime dans le mélange de la voix parlée et du chant, et dans l'usage de sons parasites et de micro-intervalles, tels qu'on peut les entendre chez la chanteuse Bessy Smith. Ces particularités proviennent des origines non européennes de ce genre de musique, mais aussi de la liberté offerte par sa configuration (par exemple : une voix et une guitare). Le blues est avant tout l'expression d'une seule voix alors que le spiritual est d'essence chorale. Le blues exprime une souffrance individuelle alors que le spiritual cherche à donner un sens religieux à une souffrance collective. L'écriture chorale connotée par le spiritual tend à donner à la souffrance individuelle d'un poème inspiré par le blues, une valeur universelle déjà amorcée par l'écriture poétique.
De la même manière, Billie Holiday, chanteuse de blues accablée par les souffrances de l'existence, est devenue, grâce à l'enregistrement et à la célébrité, une icône mondiale de la souffrance magnifiée par la musique. Au-delà de l'expression de la souffrance individuelle, le blues se définit également par un regard ironique. Ce genre musical comporte « un humour nonchalant sur fond de tragédie[21] ». Même si le ton



Jeune fille afro-américaine, Gees Bend, Alabama, 1937.

sérieux du spiritual domine *Homesick Blues*, l'ironie et le rire du dernier vers de Langston Hughes apparaissent dans la dernière mesure de la pièce de Thierry Machuel. Le compositeur introduit en effet le seul accord majeur de la pièce et conclut par une cadence du VIe au Ve degré qui ne dure qu'un demi-temps. C'est sur cette conclusion ironique que se termine cette suite de *Sorrow songs*. Après les lynchages, l'oppression économique, la peur dans la nuit et le mal du pays, c'est par l'espoir, le rêve et la danse, que va se poursuivre la fresque de Thierry Machuel.

Daybreak in Alabama (Lever du jour en Alabama)

« Quand je serai devenu(e) compositeur / J'écrirai pour moi de la musique sur / Le lever du jour en Alabama / J'y mettrai les airs les plus jolis / Ceux qui montent du sol comme la brume des marécages / Et qui tombent du ciel comme des rosées douces / J'y mettrai des arbres très hauts très hauts / Et le parfum des aiguilles de pin / Et l'odeur de l'argile rouge après la pluie / Et les longs cous rouges / Et les visages couleur de coquelicot / Et les gros bras bien bruns / Et les yeux pâquerette / Des noirs et des blancs des noirs des blancs et des noirs / Et j'y mettrai des mains blanches / Et des mains noires des mains brunes et des mains jaunes / Et des mains d'argile rouge / Qui toucheront tout le monde avec des doigts amis / Qui se toucheront entre elles ainsi que des rosées / Dans cette aube harmonieuse / Quand je serai devenu compositeur / Et que j'écrirai sur le lever du jour en Alabama[22]. »

21. Mangeon Anthony, *op. cit.*, p. 469.
22. Traduction de François Dodat.

À travers le blues, les spirituals et le jazz, la musique fut une source majeure d'inspiration pour Langston Hughes. Dans *Daybreak in Alabama*, le poète s'imagine compositeur. Il décrit, par des parfums et des couleurs, la musique dont il rêve et qui réunira toutes les composantes de l'humanité. Ce mouvement de la poésie vers la musique, cette quête, au sein du langage et d'une subjectivité individuelle, de l'infini asémantique de la musique, peut être qualifiée de lyrique. À l'inverse, la musique devient lyrique lorsque sa syntaxe sans sémiotique s'immerge dans l'expression d'un sentiment individuel. Cette double trajectoire de la musique et de la poésie soulève déjà de nombreuses interrogations dans la musique occidentale dite classique. Concernant la poésie de Langston Hughes et la musique de Thierry Machuel, ces interrogations sont démultipliées par la question du métissage et de la postmodernité.

Selon Jean-Michel Maulpoix, « le lyrisme particularise le général et généralise le particulier[23] ». Cette double polarité apparaît dans la structure du poème. Une première partie décrit le désir individuel d'une musique particulière. Dans une deuxième partie, le poète invoque la nature, puis l'humanité tout entière, avant de revenir à l'expression individuelle du rêve dans une troisième partie.

La musique de Thierry Machuel suit la même structure. Les sept premiers vers sont déclamés par une seule voix accompagnée par un unisson de *la* bémol. À partir du vers 8, d'autres parties commencent à s'accumuler, d'abord de manière aléatoire, puis en homorythmie. Deux phrases chantées à voix seule concluent cette accumulation avant le retour d'un unisson de *do* dièse accompagnant un thème proche de celui de la première partie.

Singularité

Langston Hughes exprime son désir d'écrire une musique pour lui-même. Cette musique n'a pas pour but de décrire le lever du jour en général, mais un lever du jour concret. À travers les marécages, la brume et la rosée, c'est le climat et le paysage de l'Alabama qui sont dépeints. Les chansons montant du sol comme une brume et tombant du ciel comme une douce rosée sont la métaphore de cette double trajectoire du lyrisme que le poème parcourt dans son entier.

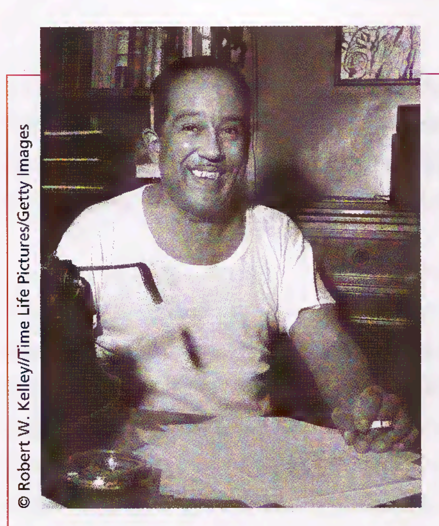
Au début de la pièce, la voix seule, accompagnée par un unisson, incarne la singularité. Le procédé d'écriture est voisin de celui employé dans *Afraid* : une monodie accompagnée par une teneur. Cette teneur crée elle aussi un climat nocturne. Mais alors que la nuit de *Afraid* était dissonante et hostile, celle de *Daybreak in Alabama* est pleine d'espoir : c'est l'obscurité qui attend la clarté du lever du jour. À l'inverse de la stridence de *Afraid*, l'écriture mélodique se développe progressivement par incises de deux mesures orientées par une ou deux notes pivots, à la manière des cordes modales de la psalmodie grégorienne. Un mouvement descendant accompagne la chute de la rosée et la teneur descend d'un ton en créant un effet cadentiel. À la fin de la pièce, le compositeur revient à la méditation solitaire du poète.

Dans *Daybreak in Alabama*, le lyrisme signifie un désir d'embrasser l'humanité tout entière à travers un retour sur soi. Le lever du jour qu'accompagne une amplification du discours symbolise la rencontre et l'entente des hommes au-delà de leurs différences. Pour recréer cette « aube de musique », Thierry Machuel élargit l'*ambitus*, divise progressivement les voix du chœur, dilate l'espace et crée un effet de multitude par des répétitions aléatoires. L'harmonie s'élargit jusqu'au paroxysme du rêve universaliste de Langston Hughes. À la fin, les séquences répétées disparaissent progressivement. Les derniers vers sont chantés à voix seule avant la reprise du thème initial.

Cette rêverie humaniste puisant sa source dans les éléments et dans le monde sensible s'inscrit dans la tradition de la poésie romantique de langue anglaise. On peut la rapprocher de l'œuvre de Walt Whitman[24]. Pourtant, le lyrisme que l'on peut entendre dans *Daybreak in Alabama* possède une tonalité particulière, résultant de l'appartenance de son auteur à la communauté noire.

Cette tonalité apparaît dans des expressions comme « *gonna write* », « *purtiest* ». Elle est

23. Maulpoix Jean-Michel, *Du lyrisme*, Paris, José Corti, 2000, p. 375.
24. Whitman Walt, *Leaves of Grass*, Londres, Everyman's Library, 1961, p. 12.


© Robert W. Kelley/Time Life Pictures/Getty Images

Le poète Langston Hughes (1902-1967), 1958.

Langston Hughes

Né en 1902 dans le Missouri, Langston Hughes (1902-1967) est un des poètes emblématiques de la Renaissance de Harlem, ce mouvement culturel et politique qui, dans les années 1920, œuvra à la reconnaissance des droits des Noirs et à leur promotion aux États-Unis. Après une enfance modeste passée avec sa mère et des études à l'université – qu'il abandonna rapidement –, Langston Hughes exerça différents métiers : livreur, ouvrier agricole, agent d'entretien, homme d'équipage, ce qui lui permit de voyager et de découvrir l'Afrique et l'Europe. Grâce à l'aide d'une mécène avec laquelle il se brouilla plus tard, Langston Hughes put reprendre ses études à l'université Columbia et se consacrer à l'écriture. Il vécut par la suite en donnant des conférences, en publiant un nombre important d'articles, de poèmes et de nouvelles qui le rendirent populaire dans la communauté noire. Jusqu'à la fin de sa vie, en 1967, il voyagea souvent en Europe et dans le monde, toujours engagé pour la cause noire aux États-Unis, défendant le progrès social et soutenant les luttes anticoloniales. La musique tient une place centrale dans l'œuvre et la vie de cet écrivain : le jazz, le blues, les musiques de la Caraïbe, mais aussi l'opéra, pour lequel il écrivit plusieurs livrets, ainsi que la musique classique européenne, qu'il écoutait avec émerveillement. ■

également visible dans l'influence de la prédication des pasteurs noirs que Langston Hughes a admirés dans sa jeunesse pour leur enthousiasme proche de la transe. L'exaltation et les mains jointes décrites par le poète évoquent les spirituals. Ces particularités communautaires de *Daybreak in Alabama* ne sont pas traduites dans la musique de Thierry Machuel, le compositeur privilégiant la portée universelle de l'œuvre de Langston Hughes. La déclamation du texte est réalisée dans un anglais normé, sans contre-accents ni syllabes traînantes, à l'exception des vers 19 et 20.

Daybreak in Alabama révèle la place centrale de la musique dans l'inspiration de Langston Hughes; il pourrait aussi être lu comme un « art poétique ». Le poème idéal serait alors conçu comme une musique réunissant dans un seul mouvement l'humanité entière, par-delà les haines raciales. Ainsi se trouveraient réunies les composantes esthétique et politique qui fondent l'œuvre de Langston Hughes : la musicalité dionysiaque du rythme et de l'improvisation, le projet d'une société multiraciale et multiculturelle harmonieuse.

Thierry Machuel[25] donne, dans son cycle, une interprétation différente de ce poème. Confiant le texte, dans sa totalité, à une soprano solo, il imagine que c'est Billie Holiday elle-même qui rêve d'être compositrice et de mettre fin, par sa musique, aux haines raciales qui l'ont tant fait souffrir.

Dream Variation (Variation d'un rêve)

« Ouvrir tout grand les bras / Quelque part au soleil / Tourner, danser / Jusqu'à la fin du jour blanc / Puis se reposer au soir frais / Sous un arbre / Tandis que la nuit vient doucement / Sombre comme moi – / Voilà mon rêve.
Ouvrir tout grand les bras face au soleil / Danser ! Tourner ! Tourner ! / Jusqu'à la fin du jour rapide. / Se reposer au soir pâle... / Un grand arbre mince... / La nuit qui vient tendrement / Noire comme moi[26]. »

Dark Like Me emprunte son titre au dernier vers de *Dream Variation*, un texte écrit par Langston Hughes après son premier séjour en Afrique. À la brièveté et la simplicité de *Dream Variation*, s'opposent le rêve d'espace et l'ampleur exprimés par ce poème. Cette ampleur est déjà présente dans la sonorité même du texte qui privilégie les assonances de voyelles ouvertes. Le rêve d'espace transparaît dans les verbes, dont beaucoup se réfèrent au mouvement : « lancer », « tourner », « danser ».

25. Entretien, *op. cit.*
26. Traduction de François Dodat.

La musique répercute l'ampleur du poème dans l'orchestration chorale. Sur la première strophe, les sopranos et les ténors en *tutti* chantent le thème sur le poème de Hughes pendant que mezzos, altos, barytons et basses l'accompagnent avec le célèbre sermon de Martin Luther King : « J'ai fait un rêve. » Sur la seconde strophe, les séquences répétées et enchevêtrées sur fond de notes tenues produisent un effet similaire, bien que de moindre intensité.

Dans *Dream Variation*, l'espace rêvé n'est pas observé par l'œil, mais mesuré par le mouvement et la danse. La lecture de son poème par Langston Hughes met en relief cette relation par son rythme syncopé, caractéristique de la corporalité de l'idiome musical noir américain.

Le traitement du rythme et du *tempo* dans la pièce de Thierry Machuel pourrait laisser penser que le compositeur a décidé de ne pas intégrer la danse dans sa musique. Pourtant, l'ampleur de l'orchestration chorale et la richesse des accords de neuvième, onzième et treizième présentent des similitudes avec la musique de Maurice Ravel, et en particulier avec le ballet *Daphnis et Chloé*. La danse évoquée dans le poème de Langston Hughes n'est donc pas éludée par le compositeur. Elle a peut-être été transposée de la culture noire américaine à la sphère européenne, ce qui entraîne des modifications dans l'interprétation rythmique.

La relation privilégiée que la communauté afro-américaine entretient avec le rythme, et plus largement avec la danse, est liée à ses origines africaines. Elle tient aussi à l'histoire plus spécifique de ces populations qui ont eu à subir l'esclavage. Elle est, sur le plan idéologique, symbole de libération et d'affranchissement.

Cet aspect idéologique, implicite dans le poème de Langston Hughes, est mis en exergue dans la pièce de Thierry Machuel. Le compositeur a placé le sermon de Martin Luther King, qui formule un rêve de liberté, sur les parties d'accompagnement. Ainsi, les revendications des Noirs dans la lutte pour les droits civiques, qui portaient sur le droit à circuler, à travailler et à s'exprimer librement, sont perçues par le compositeur comme la concrétisation de cette danse imaginée au cours d'un voyage en Afrique. La liberté et l'égalité rêvées par le pasteur noir trouvent ainsi leur métaphore dans les bras grand-ouverts et tournoyant à la tombée du jour.

Le jour et la nuit

L'opposition entre le jour qui invite à la danse et la nuit qui abrite le repos donne au poème sa structure binaire. *Dream Variation* est partagé en deux strophes, la seconde étant une variation de la première, c'est-à-dire une répétition non littérale. La mutation dans la seconde strophe de « sombre comme moi » en « noire comme moi » inscrit l'ensemble du poème dans un cadre temporel : le passage du jour au soir sombre puis à la nuit noire.

La musique suit la structure binaire du poème, s'obscurcissant dans la seconde strophe. La nuit musicale de *Dream Variation* est cependant protectrice et bienveillante. Elle s'oppose à la nuit angoissante de *Afraid* et présente des analogies avec celle pleine d'espoir de *Daybreak in Alabama*. La nuit est une totalité à laquelle le poète aspire à se fondre : « La nuit qui vient tendrement / Noire comme moi. » Ce vers pose de nouveau le problème de l'emploi de la première personne. Au premier degré, la première personne du singulier désigne, dans cette œuvre, le poète lui-même, qui a transposé par l'écriture un souvenir de voyage. Dans un sens métaphorique, c'est toute la communauté noire américaine qui se trouve englobée dans ce désir de liberté et cette auto-esthétisation qui a souvent été une réponse au mépris et à l'oppression.

Dans la pièce de Thierry Machuel, les trois derniers vers du poème, les plus personnalisés, sont chantés par une soprano solo. L'utilisation de *glissandi* exprime la subjectivité d'un locuteur. Sur « *Tall slim tree* », l'intervalle de quinte suivi d'un *glissando* marque l'exclamation. Sur « *Night coming tenderly* », le *glissando* charge affectivement le mot « tendrement ». De tels outils expressifs sont souvent utilisés par les chanteurs de blues. Ils caractérisent aussi le style d'interprétation de Billie Holiday que l'on peut entendre, par exemple, dans une chanson comme *Don't Explain*. Le compositeur semble

avoir de nouveau détourné la référence du « je ». C'est donc Billie Holiday qui chante ici son désir de liberté et d'espace et qui s'identifie à la profondeur de la nuit.

Le songe et l'utopie

Les mots « *dream* » et « rêve » possèdent à la fois le sens de « songe » (imagination qui n'est pas contrôlée par la volonté, dans le sommeil ou le demi-sommeil) et celui d'utopie (imagination volontaire d'une réalité impossible à atteindre). La musique de Thierry Machuel exprime cet aspect onirique par la complexité de l'orchestration chorale de la première strophe. Dans la seconde, les séquences répétées sur fond de notes tenues dissolvent le déroulement temporel et recréent le temps immobilisé de la rêverie. Le compositeur n'efface pas pour autant l'autre sens du mot « rêve », le projet politique de la communauté noire américaine et son désir d'égalité et de liberté. Pour éclairer cet autre sens, Thierry Machuel a conjugué la rêverie à la tombée du soir et le rêve d'un monde meilleur, formulé par Martin Luther King.
Le rêve du poète se trouve au premier plan sonore alors que celui du pasteur est entendu dans les parties d'accompagnement. Les deux rêves se distinguent également par leur traitement rythmique : les accents toniques du texte de Langston Hughes tombent sur les temps forts de la mesure, suivant une conception européenne de la prosodie, alors que le rêve-utopie du pasteur noir est syncopé pour évoquer l'idiome musical de sa communauté.

Cette volonté de ne pas avoir à choisir entre « l'art pour l'art », détaché de la société et l'art considéré avant tout dans sa dimension idéologique semble être une des préoccupations qui guident le compositeur dans sa lecture de la poésie de Langston Hughes. C'est par imbrication, superposition et accumulation que Thierry Machuel parvient à réunir les deux composantes du rêve dans *Dream Variation*. Tout au long de *Dark Like Me*, c'est aussi par cette écriture hybride qu'il cherche à donner à la poésie de Langston Hughes une valeur universelle, sans nier sa singularité ni son enracinement. ■

Écrire le chœur

Thierry Machuel, compositeur.

« À l'humaine condition » : ces mots de Montaigne sont à graver au cœur de tout chœur, comme préalable au projet même du « chanter-ensemble ». Nous ne saurions exister sans le regard de l'autre, ni sans sa voix mêlée à la nôtre. Dans la diversité de ses voix, le chœur n'est-il pas un miroir de notre société, un lieu privilégié pour les retrouvailles avec ce nous qui nous fait tant défaut aujourd'hui ?

« L'étranger te permet d'être toi-même, en faisant, de toi, un étranger. » Ces mots d'Edmond Jabès (*Un étranger avec, sous le bras, un livre de petit format*) nous éclairent sur le chemin de toute rencontre, individuelle ou collective, avec en premier lieu une parole qui libère : effet thérapeutique du geste choral par le langage d'un autre, le poète, par la langue qu'il parle, parole du proche ou du lointain. Par le chant, élévation de la parole.

Parole de poète engravée dans le livre, découvert après de longues recherches, lu et relu, devenu livre de chevet ou que j'emporte avec moi au long des jours.

Le poème appelle un lecteur, mais a-t-il besoin de musique ? Non, assurément, car il est déjà musique, c'est donc moi qui ai besoin du poème, qui me sens interpellé par lui, c'est une affaire personnelle en quelque sorte, entre lui et moi. Nous avons un bout de chemin à parcourir ensemble afin de faire connaissance, je veux l'entendre intérieurement, puis le donner à lire à d'autres, partager ma découverte et me laisser surprendre à mon tour par leurs lectures, si différentes de la mienne : voilà que le poème voyage à présent, qu'il aborde des timbres et des silences qu'il ne portait pas en lui, comme autant de terres nouvelles.

C'est pourquoi je cherche dans la poésie ce qui témoigne du monde, de la vie réelle : « [...] La poésie, comme elle a de toujours été pratiquée : une façon d'intensifier le rapport à la réalité, superficielle ou profonde, par un emploi de la parole lui-même réinventé. » (Yves Bonnefoy, *L'Alliance de la poésie et de la musique*.) Aussi, tel poème, je l'ai choisi en tant que parole pour l'expression collective : si le poète dit « je », il faut que ce « je » garde un sens à plusieurs, mais j'ai une préférence pour le « nous », ou pour la richesse du dialogue, du « tu » et du « vous »...

C'est d'abord un condensé de parole, lorsque le poète signifie beaucoup en peu de mots. La musique est un art du temps retrouvé, le temps du dire est différent de celui du chant, plus lent, souvent méditant. On le sait, lorsqu'on commence par lire et dire le texte, on entre dans le son du poème, on déclame, et ce faisant, on fait apparaître un rythme, une ligne intonative, des accents et des silences, et même les hésitations ou les erreurs de la lecture nous instruisent à cette étape du travail. Rythmes de la parole, prosodie, ligne mélodique de la voix parlée : dans toute parole il y a un chant qui attend.

Prendre en dictée la voix parlée et en noter les inflexions les plus discrètes est une façon d'entrer dans la matière du poème. De l'écrit on revient à l'écrit, à la question de la notation : tendances du solfège prosodique à réduire la liberté de ton dans les cadres stricts de la mesure et de la battue, lutte pour trouver une fidélité de la transcription, ouverture vers la part de l'interprète,

indicible, ce qu'il recrée d'imprévisible liberté. Y a-t-il une vérité unique du texte ? Non, le projet du compositeur n'existerait pas sans une certaine souplesse dans son interprétation. En respecter les intentions profondes, tout en concevant la musique de manière distincte, avec sa logique propre. Pas de dépendance entre les deux, mais plutôt un dialogue, contrasté. De la distance donc, permettant à la musique d'énoncer le poème avec parfois des coupures, des répétitions, etc. Ainsi le compositeur, lorsqu'il décompose et recompose le texte, se fait poète aussi. « La poétique est toujours une poétique de l'inconnu. » (Henri Meschonnic, *Le Rythme et la lumière*.)

Peut-on transmettre le texte par le chant ? Peut-être, c'est au compositeur d'en donner les moyens au chœur, ce projet de transmettre est de sa responsabilité. Sa technique d'écriture doit être tournée vers cet objectif. Recevoir pour redonner, c'est une éthique possible, don et contre-don, à nous d'en inventer le rituel.

Mais au fond, sait-on bien ce qu'est le chant choral ? Pourquoi chanter ensemble, pour qui ? Chanter ensemble, n'est-ce pas surtout un projet collectif, qui prend sa source dans l'émotion première du partage vocal, par essence indicible ? Qu'est-ce que le nombre apporte à la voix ? N'est-ce pas la sensation immédiate de l'harmonie collective, le lien ressenti comme tel dans l'instant où on le produit, chacun étant à la fois émetteur et récepteur, origine et finalité de ce lien ?

Pourtant, c'est aussi dans la prise en compte de l'individu au sein du groupe que se fait le chœur aujourd'hui : on peut osciller entre les deux extrêmes de l'unisson collectif et des réservoirs semi-improvisés, feuillages vocaux où les initiatives individuelles s'additionnent et permettent aux chanteurs de se prendre en charge dans un temps donné, au public de les écouter chacun séparément. « De même que chaque voix a un timbre et une hauteur, chaque silence a un registre et une profondeur, le silence d'un homme est différent de celui d'un autre... » (Roberto Juarroz, *Poesía vertical*.)

Dans cette acception du geste choral, le texte peut être perçu comme simple support du chant, cela expliquerait pourquoi il est si souvent mis à l'arrière-plan dans la pratique, notamment amateur. Maintenant, si on le reconsidère, si on décide de le mettre au centre, le texte peut-il survivre au nombre ? Plus il y a de choristes, plus l'articulation est écrasée, rabotée, floutée : les consonnes disparaissent au profit des seules voyelles, et tout se fond en une seule et vague vocalise... Faut-il une méthode de composition pour faire comprendre le texte dans le chant choral ? Assurément, mais il semble tout aussi important de prévoir une méthode de diction chantée collective à l'usage des choristes.

Et puisque nous parlons de méthode, alors, une méthode d'écoute pour être un auditeur éclairé peut s'avérer utile enfin, car la plupart d'entre nous ne sommes sensibles qu'aux élans de la mélodie, et avons une fâcheuse tendance à nous laisser bercer, retombant par là dans une sorte de douce béatitude au moment de l'écoute, au lieu d'entretenir notre effort d'attention, de chercher l'humain au-delà du chant. « Car le poète a d'abord des yeux et une peau, premier lieu de survie de la poésie. Et l'on suppose que les mots peuvent naître aussi de la proximité d'un cœur[1]. »

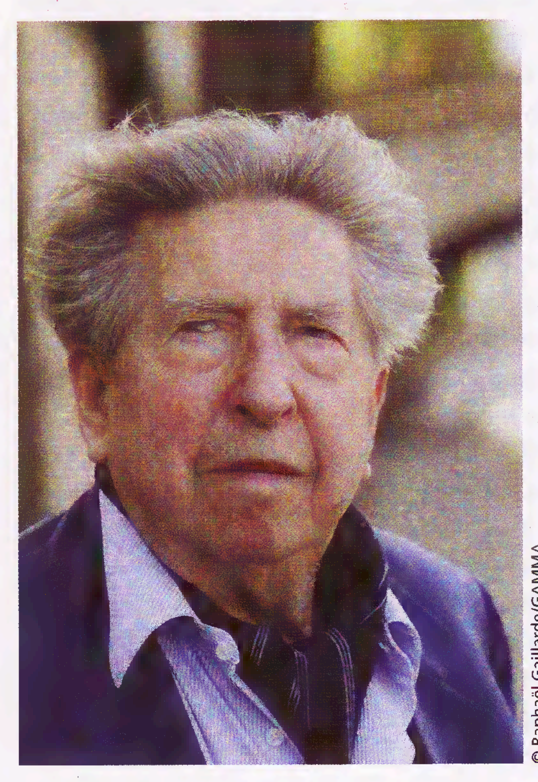
Développer notre capacité d'écoute, cela passe d'abord par la différenciation des timbres : le chœur est-il monochrome ? Non, bien sûr, il y a les voix de femmes, les voix d'hommes, les voix d'enfants ; les registres des familles vocales, de l'aigu au grave ; les différentes formations : l'ensemble à voix égales, l'ensemble vocal mixte (de quatre à seize voix), le chœur de chambre, le grand chœur... Puis il y a les couleurs du chœur : l'orchestration chorale est une discipline à développer, même si les affinités profondes entre les voix leur permettent toujours de fusionner le moment venu. Disons qu'à la maîtrise des timbres commune à celle de l'orchestrateur classique, doivent s'ajouter le sens des superpositions de textes et le goût pour l'harmonie chorale, plus subtile que pour l'orchestre, du fait que les chanteurs ont besoin de repères pour trouver leur note, la mémoire musculaire n'étant pas suffisante dans les contextes chromatique ou de musique atonale.

1. Tanella Boni.

Henri Dutilleux et Thierry Machuel

Un coin de Bretagne, près de Paimpol, années 1970. Mes parents me parlent d'une création importante qui va être retransmise en direct. Je m'enferme dans ma chambre, allume mon poste de radio et règle la station. Puis je m'allonge sur mon lit et ferme les yeux. Tout un monde lointain. Ce monde-là, je ne savais pas que c'était possible. J'éteins la radio pour couper les applaudissements et descends marcher sur la grève.

Villeneuve-lès-Avignon, 1996. Je me suis inscrit pour le plaisir aux cours d'été de Martial Solal. Il fait chaud. Et je sais qu'Henri Dutilleux est là, mais je n'ose pas aller le voir. Un soir je marche dans la ville, il doit être 23 heures, et j'aperçois sa silhouette au bout de la rue : il vient vers moi, sur le même trottoir… J'avance d'un pas mal assuré, il s'approche. « Bonsoir. Bonsoir. Quelle nuit ! Oui, très belle, on voit toutes les étoiles. C'est beau. Oui, c'est beau. Bonne nuit. Bonne nuit. »


© Raphaël Gaillarde/GAMMA

Le compositeur Henri Dutilleux.

Copenhague, 2008, 8e Symposium international de chant choral. Je viens de descendre de l'avion et de poser mes affaires à l'hôtel, je traverse la ville jusqu'au port, prends la navette fluviale et accoste sur l'île de l'opéra. Je pousse la porte d'entrée, mon téléphone portable vibre, je ressors et décroche. Une voix que je connais et admire depuis si longtemps… « Monsieur Thierry Machuel ? Oui… C'est Henri Dutilleux. » Le ciel tourne, trop de soleil, trop de lumière, je m'assois sur un banc au bord de l'eau, écoute la voix frêle qui me dit son émotion après l'écoute de *Psalm*. Je n'ai pas de mots, je repars marcher dans la ville.

Henri Dutilleux, août 2008 : « […] Les enregistrements de vos œuvres que vous m'aviez adressés m'ont permis, déjà, d'apprécier la qualité de votre orientation esthétique, la richesse d'un langage personnel qui m'a beaucoup frappé.

L'œuvre intitulée *Psalm*, que j'ai réécoutée depuis notre rencontre en bénéficiant de vos remarques sur la genèse de cette partition, bénéficie aussi de la si belle interprétation de Laurence Equilbey assistée de Geoffroy Jourdain à la tête du jeune chœur de Paris. Le prétexte qui lui a donné naissance permet déjà de pressentir dans quel climat d'ordre spirituel se situe une part de votre démarche.

Je constate que votre art se présente comme le plus original que je connaisse dans la jeune école internationale[2]. » ■

Des techniques vocales spécifiques au chant choral peuvent ainsi être répertoriées, auxquelles on n'oubliera pas de joindre les modes d'émission sonore les plus divers, jeux vocaux et autres curiosités qui font aujourd'hui partie du patrimoine commun : déformations de la voix, bruitages, imitations des cris d'animaux ou même du son d'autres instruments, à commencer par la batterie, le fameux *beat box* du jazz vocal d'aujourd'hui.

Nouvelles sonorités chorales, nouvelles notations, à quoi on peut ajouter les apports de la science pour la compréhension du phénomène acoustique choral : les salles sèches étant à éviter,

2. Site internet du compositeur : www.thierrymachuel.com.

sans pour autant se cantonner aux cathédrales et autres lieux où le chant choral semblait encore enfermé il y a peu. À cet égard, il est intéressant de pallier la déficience acoustique de certaines salles dans la composition elle-même, en orchestrant la réverbération : notes tenues bouche fermée, longues teneurs reconstituant avec discrétion les prolongements sonores attendus, rampes bienfaitrices pour la prise de note délicate.

Dans son rapport à l'espace, on cherchera aussi à sortir du dispositif traditionnel, ramassé en bloc, pour tenter le « chœur éclaté », la mise en lumière de l'individu, visible soudain. Présence physique du chanteur : un corps à corps avec le public, plus fort encore qu'avec les instrumentistes. Le chanteur, musicien de proximité : on chante dans l'oreille même de l'auditeur, on se tient à ses côtés, tout près, et on brise les solitudes, on réhabilite le contact, on « appelle quelqu'un qui appelle... » (Inger Christensen, *Spænding, Græs.*)

C'est là que le geste choral prend tout son sens, il faut dépasser l'entre-soi, le plaisir du « chanter-ensemble », pour se projeter dans la relation à l'autre.

C'est sans aucun doute la principale difficulté des chœurs, ne jamais oublier de se tourner vers le visage multiple et muet du public, d'en percevoir les silences comme autant de répons au chant. On parlera volontiers de théâtralité, de dramaturgie chorale : il s'agit le plus souvent de chorégraphies de groupe, mais infiniment plus simples et hiératiques qu'avec des danseurs. Déplacements maîtrisés, postures variées, plastique de la mise en espace prévue dans la partition même. Les paramètres de la composition pour chœur sont sans doute plus nombreux, territoires récemment conquis. Au bout de ce long parcours, une forme nouvelle que je cherche à créer depuis près d'une vingtaine d'années : l'opéra choral.

L'opéra choral, une forme particulière : il s'agit avant tout de favoriser la narration collective, et donc les textes ou livrets qui privilégient le « nous », la mise en valeur d'une communauté humaine. Pas de héros, pas d'élu incarnant une humanité rêvée, mais une poignée d'êtres bien de ce monde en miroir du public, choisissant d'inventer devant lui leur propre destin. Voix de femmes ou voix d'hommes à l'unisson, chœur engagé dans son geste, auquel chacun va prendre part d'une manière égale, même si par instants une voix, seule, s'élève au-dessus des autres. Car, comme l'écrit Paul Celan, « [...] il y a encore à chanter au-delà des hommes » (*Fadensonnen*). ■

Musique et littérature

Émilie Yaouanq-Tamby, professeur agrégée de lettres modernes, docteur en littérature comparée.

Le poète est à l'écoute de la matière sonore des mots grâce à laquelle il se libère des carcans conceptuels et accède à une autre forme de vérité, à l'instar d'Yves Bonnefoy :

« Eh bien, il y a un bruit de la pluie dans le langage. Il arrive, il peut arriver, que nous ne percevions plus le son latent dans un mot comme simplement une composante du système de différences qui permet de distinguer des phonèmes mais comme un absolu qui, de façon cette fois soudaine, se retire du champ de la signification, se faisant lui aussi un en-soi, un gouffre, lequel prend dans sa profondeur de son pur tout ce qui existe, et nous-même. Je dis "pierre", et le son qui est dans ce mot, en l'occurrence cette diérèse, prend la pierre par l'en dessous des acceptions du mot "pierre" et des représentations qui en résultent en moi : c'est l'indéfait du réel, l'au-delà de toutes les prises tentées sur la chose par la pensée, qui a surgi par et dans ce son ; et je comprends qu'il était là, à veiller, dans ce réseau des mots conceptualisés qui déshabituait de le pressentir[1]. »

La poésie possède donc déjà une dimension musicale. De son côté, la musique n'est pas un système sémiotique au même titre que la langue, qui articule le signifié et le signifiant. Mais il est hâtif de décréter que la musique ne signifie ni n'exprime rien, pour le compositeur comme pour l'auditeur. La rhétorique musicale baroque en Europe a souvent cherché à souligner le sens du texte par des éléments purement musicaux (gammes ascendantes ou descendantes, notes répétées). Il semble indispensable de prendre en compte le rôle de l'auditeur qui construit une signification, même si cette dernière n'est pas nécessaire ni inhérente à l'objet musical. Certains phénomènes musicaux sont culturellement associés à des types d'émotions ou associations, ce qui n'empêche pas les créateurs de jouer avec ces attentes et de les déjouer. Pour Thierry Machuel :

« Il faut être bien conscient que chanter sans texte n'élimine pas le signifié, qui changera seulement de nature et deviendra indéfinissable, différent pour chaque auditeur, fuyant, subtil, mais toujours présent, en surimpression du chant. Il y a donc un texte inhérent à la musique, comme une musique inhérente au texte, une musicalité profonde de chaque langue, que l'on entend d'autant mieux que l'on ne saisit pas le sens. C'est pourquoi les langues étrangères paraissent toujours plus chantantes que la nôtre[2]. »

Dans le cas de la musique vocale prenant appui sur des textes, une contamination s'effectue immanquablement entre le sens du texte et la musique entendue.

Comme la musique, le langage utilise les sons. La prosodie de la langue est déjà une mélodie qui utilise des hauteurs, des durées, des pauses, mais celles-ci ne sont pas fixées avec précision par des intervalles et des rapports. Elles dépendent du locuteur et la répétition à l'identique d'un même énoncé est très improbable. La mise en musique d'un texte apparaît comme une « stylisation[3] » du langage. Or même pour un compositeur qui souhaite – comme c'est le cas pour Thierry Machuel[4] – respecter le rythme et la mélodie de la langue parlée, plusieurs options restent

1. Bonnefoy Yves, *L'Alliance de la poésie et de la musique*, Paris, Galilée, 2007, p. 22.
2. Thierry Machuel, entretien du 23 avril 2012.
3. « On pourrait considérer la stylisation comme une forme particulière d'interprétation, si l'interprétation est définie comme le passage d'un système à un autre, chacun des deux systèmes étant pourvu de contraintes propres, et le passage entraînant pertes, adjonctions et transformations d'éléments. La stylisation apparaît comme le passage d'un système plus riche et plus flou à un système plus contraignant. […] En présence d'un texte déterminé, on peut dire que le chant qui y est joint en représente une interprétation, que la mélodie musicale est une interprétation de l'intonation linguistique. » Jean-Louis Backès, *Musique et littérature*, Paris, Presses universitaires de France, 1994, p. 33.
4. Sur ces questions, se reporter au site internet du compositeur : www.thierrymachuel.com, rubrique « Baccalauréat 2013 ».

possibles. Il existe différents degrés entre le cri, la déclamation, la prosodie naturelle et le chant proprement dit. Le compositeur, même s'il tient compte du type d'accentuation propre à chaque langue, peut choisir de ne pas faire coïncider les temps forts musicaux et les accents toniques de la langue. Même s'il choisit de reproduire une intonation ascendante dans sa ligne mélodique, il a à sa disposition mille manières de le faire, de même en ce qui concerne les durées et les silences : « [...] Le système musical et le système linguistique, même réinterprété par la métrique, ont des contraintes différentes, et le passage d'un système à l'autre entraîne des décalages et des transformations[5]. »

L'étude de ces objets musicaux hybrides s'attachera donc à observer comment la musique et le texte s'articulent pour donner naissance à un nouvel objet, et quels rapports ce nouvel objet entretient avec l'original. Les métaphores qui lient la musique et la poésie abondent (phrase musicale, cadence, fugue, musicalité d'un texte...) ; malgré l'imprécision qu'elles induisent dans le discours, leur usage est inévitable. On ne peut faire l'économie du langage pour parler de la musique et interpréter ses phénomènes, or tout langage est métaphorique. Parler de « phrase musicale », « d'évocation » ou « d'expression » permet de rendre compte des nombreuses affinités qui existent entre ces deux arts. Mais on ne peut oublier que la musique n'est pas subordonnée au texte, et des phénomènes de contrastes – processus cher à Thierry Machuel – et de passages, entre vocalise et psalmodie, entre tonalité et atonalité, entre pulsation et rythme libre, entre tessitures, etc. aideront à ne pas perdre de vue la dimension formelle de l'art musical. ■

5. Backès Jean-Louis, *op. cit.*, p. 43.

« L'alliance de la poésie et de la musique[1] » dans *Paroles contre l'oubli* et *Kemuri* de Thierry Machuel

Émilie Yaouanq-Tamby, professeur agrégée de lettres modernes, docteur en littérature comparée.

La plus grande partie de l'œuvre de Thierry Machuel est écrite pour chœur, avec une prédilection pour la poésie des XXe et XXIe siècles. « Je cherche l'expression d'une réalité qui me touche dans l'ici et maintenant, qui témoigne à hauteur humaine », nous dit-il. Toutes les langues l'intéressent, toutes les formes poétiques aussi, de la prose aux vers réguliers, en passant par les vers libres :

> « J'ai besoin des trois pour créer des contrastes, confie-t-il, puisque la plupart de mes œuvres sont faites avec plusieurs textes. C'est en passant d'une technique d'écriture poétique à une autre que j'aurai le plus de chances de faire contraster entre elles les parties musicales[2]. »

Il décide de mettre en musique un poème quand celui-ci l'interpelle :

> « Qu'il me parle, qu'il me donne une émotion immédiate, malgré ses ombres, qu'il me chante et m'enchante ! J'accepte de ne pas tout comprendre, et me mets en état de réceptivité maximale. Il y a toujours une voix qui parle le poème en moi dans le silence de la première lecture. S'il s'agit d'une traduction, je laisse agir le temps, avant de constituer une équipe de travail qui puisse me guider dans la version d'origine. Mais je sais qu'il reste toujours des fragments insaisissables[3]... »

La musique et le sens du poème

En s'appropriant les mots du poème, la musique entre en résonance avec son sens et son mystère. Elle peut souligner certains aspects du texte par une forme de figuralisme, mais comme aime à le rappeler Jean-Louis Backès, l'examen de ces correspondances entre le texte et la musique « n'épuise pas la richesse formelle de l'objet[4] ». Pour Thierry Machuel :

> « La fidélité au sens est un souci constant. Mais nos paroles ne résonnent-elles pas plus loin que nous-mêmes ? C'est dans ce "plus loin" que se situe la musique vocale, car les timbres du chant véhiculent déjà tout un monde, en deçà et au-delà du langage, un métalangage en quelque sorte, que je tente de réduire à l'épure de sorte que le poème ne s'encombre pas d'un double de lui-même[5]. »

C'est surtout dans ce qui dépasse le sens verbal du poème que la musique va trouver à se déployer. Le compositeur, qui ne prétend pas épuiser la signification d'un poème, nous propose sa lecture. Il nous fait part de la manière dont le poème résonne en lui :

> « Le texte n'a pas besoin du compositeur, il vit de manière autonome. La musique n'approfondit pas le mystère du texte, elle en amène un autre. De ce fait, il y aura toujours polysémie, même si la direction que je prends est à l'image du cheminement du texte en moi, d'une perception subjective, univoque[6]. »

Ces pièces qui allient texte et musique sont donc à envisager comme des rencontres singulières. L'auditeur entendra et interprétera un phénomène musical en fonction des mots que celui-ci

1. Nous reprenons le titre de l'essai d'Yves Bonnefoy, *L'Alliance de la poésie et de la musique*, Paris, Galilée, 2007.
2. Thierry Machuel, entretien du 23 avril 2012.
3. *Ibid.*
4. Backès Jean-Louis, *Musique et littérature*, Paris, Presses universitaires de France, 1994, p. 164.
5. Thierry Machuel, *op. cit.*
6. *Ibid.*
7. « Stimuler l'imagination sans l'image, avec les mots et les sons, voilà qui est particulièrement adapté au projet choral. » Site internet du compositeur : www.thierrymachuel.com, rubrique « Baccalauréat 2013 ».
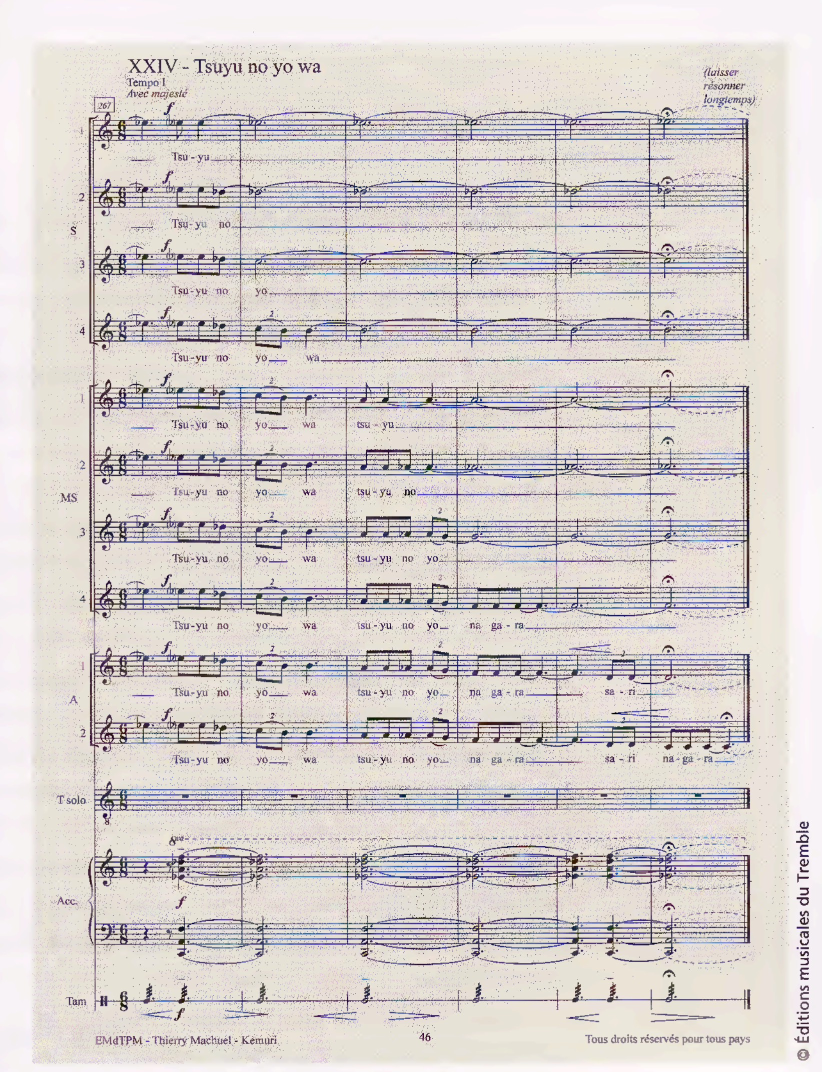
épouse, à ce moment précis, mais un même phénomène, rencontré dans une autre pièce, pourra suggérer une émotion ou une signification tout à fait différente.

Dans le cycle japonais *Kemuri*, la musique nous semble bien se déployer à travers ces multiples dimensions : la dimension figurative, presque picturale[7], la dramatisation et l'énigme.

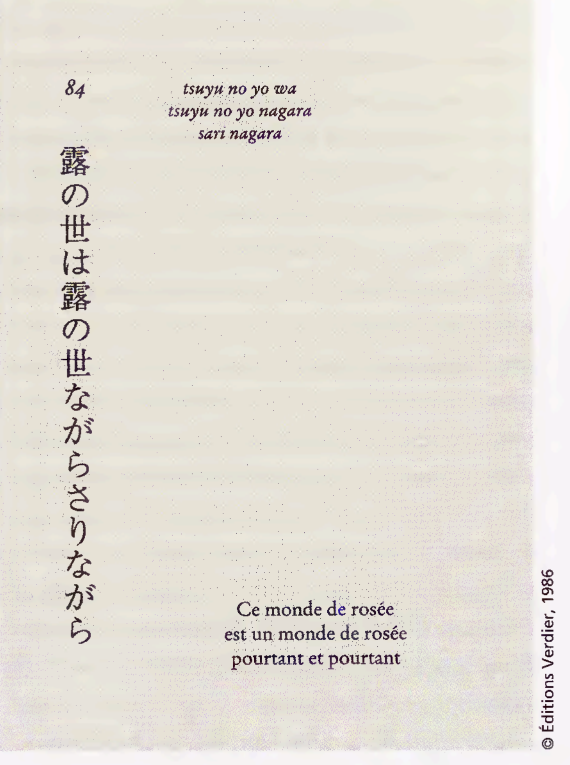
Pour ce cycle, Thierry Machuel a fait alterner – et dialoguer – des *haïku* d'Issa, écrits au XVIIIe siècle, qu'il confie aux voix des enfants de la Maîtrise de la Loire, et des *tanka* écrits au début du XXe siècle par Takuboku, chantés par une voix de ténor. Les *haïku* sont de brefs poèmes consacrés à des moments éphémères. En quelques mots, le poète saisit un détail de la nature : une souris lapant l'eau du fleuve, le vol du papillon, la fumée du mont Asama, les gouttes de neige qui fondent sur l'ermitage. Ces détails sont le plus souvent visuels. L'énonciateur ne communique pas sa subjectivité, mais cherche à saisir une sensation liée à un instant précis, et la plénitude d'un moment de communion avec l'univers. Certains de ces éléments (la rivière, la montagne, la neige) sont repris dans le décor des *tanka*, mais intégrés dans une narration. L'image du « cerf-volant au fil coupé » fait écho au papillon ou aux « fleurs qui voltigent ».

La musique s'approprie ces images et les sensations qu'elles procurent. La disposition des idéogrammes a inspiré le mouvement descendant des voix d'enfants, mais on peut aussi y percevoir les éléments verticaux du paysage (pluie de pétales, fardeau de la montagne…). Les effets aériens qui évoquent le vol, le tournoiement sont perceptibles grâce à des oscillations de voix plus ou moins développées, aux moments où le texte décrit le papillon ou la brise fraîche. Le souffle des chanteurs (ou de l'accordéon) évoque le souffle du vent, avant que les sons du gong ne viennent accompagner l'image de la neige qui fond « goutte après goutte », « maladroitement ». C'est à ce moment que la mélodie en forme de complainte de la vingt-deuxième partie se décompose dans un paysage chromatique.

Le long de ce dialogue improbable entre les *haïku* d'Issa et les *tanka* de Takuboku, poèmes



Kemuri, XXIV.


84

tsuyu no yo wa
tsuyu no yo nagara
sari nagara

露の世は露の世ながらさりながら

Ce monde de rosée
est un monde de rosée
pourtant et pourtant

Haïku.

Poètes japonais dans *Kemuri*

Kobayashi Issa (1763-1828), de son vrai nom Nobuyuki Kobayashi, est un poète et moine bouddhiste japonais de l'époque d'Edo, principalement connu pour ses *haïku* et ses journaux. On lui attribue l'écriture de plus de 20 000 poèmes.

Le *haïku* est une forme poétique codifiée, composée de trois vers de cinq, sept et cinq syllabes, évoquant très souvent les saisons et l'évanescence des choses. Les *haïku* d'Issa reflètent une vie de souffrance, de pauvreté et d'épreuves, marquée par la disparition de nombre de ses proches, dont ses cinq enfants, tous décédés en bas âge.

Takuboku Ishikawa (1886-1912), né Hajime Ishikawa, est un poète japonais du XX[e] siècle, auteur de *tanka* et de poésie de style libre. Bien qu'il s'intéresse très tôt à la poésie et décide d'arrêter ses études pour s'y consacrer pleinement, il mène une existence précaire, sans connaître le succès. Seul et désargenté, il meurt de la tuberculose à l'âge de 26 ans.

Le *tanka*, autre forme poétique codifiée, antérieure au *haïku*, est un poème sans rimes de trente et une syllabes, composé de deux parties : un premier élément de trois vers (cinq, sept et cinq syllabes, ce qui deviendra plus tard le *haïku*) et un deuxième de deux vers (de sept syllabes).

Contrairement aux langues chinoises, le japonais n'est pas une langue à tons, et ne comporte qu'un nombre assez limité de sons (tous présents dans la langue française), ce qui facilite la prononciation pour les locuteurs non natifs. Cependant « l'accent » japonais, très musical, est considéré comme difficile à reproduire. Cet aspect musical est particulièrement mis en valeur en poésie : les poèmes classiques sont destinés à être déclamés de façon solennelle, à l'image des psalmodies des moines bouddhistes. ■

Adrien Touré, étudiant en master de langue et culture japonaise,
université de Paris-Diderot – Paris-7

plus subjectifs et plus narratifs, où un homme médite sur sa destinée, les voix introduisent une continuité et des contrastes. Les silences accentuent la dimension elliptique et énigmatique du texte : qui est cet homme ? Où va-t-il ? Est-il seulement séparé de sa femme par la nécessité de son voyage ou est-elle morte ? Mais le contraste et l'indépendance entre le chœur d'enfants et la voix seule du ténor se trouvent parfois brouillés par la superposition des voix, et des liens mystérieux – implicites dans le montage de textes – se tissent entre les deux parties alternées du poème. Ainsi, remarque-t-on des effets de dramatisation dans les parties *haïku*, suscités par les *crescendo*, la discordance ou le jeu du gong : ils semblent annoncer le drame intérieur du personnage de Takuboku. Les pièces font alterner la menace, l'inquiétude et la délivrance, selon une logique qui échappe à l'individu.

Le cycle *Paroles contre l'oubli* est composé à partir de textes de détenus de la Maison centrale de Clairvaux, invités à écrire sur le thème de l'oubli au cours d'ateliers. Thierry Machuel présente ces pièces comme les « portraits photographiques de chacun des auteurs. Dix Paroles, dix miniatures. Sans autre lien entre elles que celui du contraste nécessaire, là encore, d'une figure à l'autre[8] ». Au-delà du texte, la personnalité des auteurs a joué un rôle dans les choix du compositeur, comme pour la *Parole 3*, sur le texte d'Éric, dont « la musique est fuyante, insaisissable comme son auteur[9] ». Cette singularité de chacun a donc été scrupuleusement respectée par le compositeur. Tantôt il choisit la monodie assez simple, comme pour le texte de Jacky S., qui conte une forme de dépouillement de la mémoire, tantôt il glisse dans l'ironie pour accompagner le texte de Franck, mise à distance de ce « néant pas bien méchant ». Une fugue en voix parlée pour le texte de S.-M. contraste avec l'urgence saccadée du texte d'Éric. Concernant Dumè A., Thierry Machuel nous dit que « son caractère

8. *Ibid.*
9. *Ibid.*

mutique dans la vie courante, et celui, excessivement lyrique, de son poème [l']ont conduit vers une forme très contrastée, morcelée à la manière d'un motet[10] ».

L'oubli

Malgré cette singularité de chaque voix, on remarque que tous ces textes posent la question de ce qui fait l'identité dans le temps. Pour ces hommes, qu'il soit vécu comme une souffrance ou qu'il soit recherché comme un refuge, l'oubli, c'est perdre son identité et ses repères temporels, c'est disparaître de l'esprit des autres hommes, puis se perdre soi-même. C'est perdre tout ce qui relie au monde extérieur : les sensations. L'art du temps et de la mémoire qu'est la musique relaye donc – non sans paradoxe – cette expression du néant et de la disparition. La *Parole 1* de Pierrot s'articule autour de la phrase « Donnez-moi autre chose que le vide. » Outre le silence qui succède à ce mot, les « lignes vocales plongent depuis le suraigu jusque dans le gouffre du grave en quelques secondes[11] ». Le dernier vers en revanche – « Ma mémoire est dans l'oubli ! » –, rendu par la répétition d'une petite phrase mélodique ascendante, confère à l'oubli le mouvement d'un envol ou d'un détachement[12]. « Une longue monodie porte [le long poème de Jacky S.], dans une descente perpétuelle qui traverse tour à tour la tessiture des femmes, puis celle des hommes[13]. » Là encore, le silence (après le mot « silence ») et la fin du poème chantée *pianissimo* et dans une tessiture extrêmement grave accompagnent un mouvement de dénuement, également souligné par le style syllabique de la pièce, très proche de la prosodie de la voix parlée. On retrouve un solo de basse, de plus en plus grave, dans la *Parole 8*, « Oubli » de Dumè A. « Ils se cognent au froid de l'oubli. » C'est encore dans les tréfonds, et sur un rythme ralenti que sera prononcé le mot « insignifiantifié », dans la *Parole 9* de Régis S. Ce mouvement descendant est repris, mais avec humour cette fois, dans le *glissando* de l'aigu vers le grave qui fait de « l'oubli », dans le texte de Franck, l'image d'une chute.

Le texte de S.-M. est une sorte de vanité. Ses longues phrases labyrinthiques évoquent l'errance de l'homme au milieu de ses illusions, « désir de quelque chose qui s'émiette et se poussiérise, n'apaise jamais et a faim de néant ». Or la « fugue en voix parlée », parfois chuchotée, selon un rythme perçu comme aléatoire, ne permet pas à l'auditeur de comprendre la structure de ces phrases. Seuls des mots émergent, dispersés, comme des poussières qui se détachent du discours. La dernière *Parole* du cycle sonne évidemment comme un démenti des précédentes. « Je n'ai pas oublié mon identité. » Ce chant, « quelque chose de l'ordre de la profession de foi, qui appelle l'hymne, au sens religieux du terme[14] », évoque aussi un chant de résistance avec sa pulsation régulière. Les battements de pieds des chanteurs sur l'estrade font penser au « cœur qui bat pour le combat et la bataille[15] » du poème de Desnos. La densité harmonique de la pièce et la densité de sa construction, qui ne ménage aucun silence, aucun repos, aboutissent à un point d'extrême tension, mais affirment aussi une présence qui déjoue le néant.

La captivité

Le second élément thématique dont on perçoit qu'il imprègne à la fois les textes et la musique est celui de la captivité. Une forme de violence se déploie dans l'usage du *forte* (mouvement de révolte dans la *Parole 2* sur « Même le vent je ne l'entends plus ») et de la discordance, comme dans l'accord polytonal qui clôt la *Parole 5*. Dans la *Parole* de Dumè A., la polyphonie aboutit à un effet d'étouffement : « À partir d'une triple octave qui mot après mot se remplit, les notes s'empilant depuis le grave jusqu'à l'aigu comme des pelletées de sons atteignant la saturation sur "...où tout se resserre[16]". »

L'écriture « en miroir » du début de la *Parole 1* évoque la clôture; or on lit, dans la partie du poème qui n'a pas été retenue par le compositeur, l'expression d'une quête de soi à travers un passé labyrinthique. La métaphore baudelairienne d'un être qui se « cogne dans l'ombre des murs » substitue ici le temps à la prison.

10. *Ibid.*
11. *Ibid.*
12. Un mouvement similaire accompagne le vers « S'en est allée » dans la *Parole 9.*
13. Site internet, *op. cit.*
14. *Ibid.*
15. Desnos Robert, « Ce cœur qui haïssait la guerre... », *Destinée arbitraire*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1975 (posth.).
16. Site internet, *op. cit.*

Même si Thierry Machuel parle lui-même pour ces *Paroles contre l'oubli*, d'un « figuralisme musical simple[17] », on voit qu'il ne s'agit en aucun cas d'appliquer mécaniquement des procédés qui traduiraient le contenu référentiel des poèmes, mais de rechercher la vérité intime et singulière propre à chaque *Parole* et à son auteur.

L'énonciation

La rencontre du texte et de la musique chorale fait émerger la question essentielle de l'énonciation : qui parle ? À qui appartient cette voix qui s'adresse à moi ?

La voix du chœur, composée d'une multiplicité de voix individuelles, permet de jouer sur l'unité et la diversité de l'individu humain, comme de l'humanité tout entière. Elle met en jeu l'identité problématique, mais aussi la fragile communauté : Thierry Machuel traite « le chœur comme une communauté, un groupe à la recherche de cohérence et de solidarité[18] », tout en se défiant de la fusion toujours potentielle pour un chœur :

> « À cela aussi, il faut prendre garde, afin de redonner aux chanteurs des responsabilités individuelles au sein du processus musical, d'où les réservoirs et autres sections semi-improvisées. Parler ou chanter d'une seule voix, ça peut être dangereux[19]... »

Le chant fait entendre des voix dans leurs souffles concrets. De ce point de vue, la mise en musique d'un poème lui confère une forte incarnation. Mais comme le remarquait Mallarmé, à propos d'un concert de musique vocale ancienne :

> « Dans la succession de ces antiennes, proses ou motets, la voix, celle de l'enfant et de l'homme, disjointe, mariée, nue ou exempte d'accompagnement autre qu'une touche au clavier posant l'intonation, évoque, à l'âme, l'existence d'une personnalité multiple et une, mystérieuse et rien que pure[20]. »

C'est bien cette « fiction d'individu[21] » que nous fait entendre chacune des *Paroles contre l'oubli*. La voix tantôt unique, tantôt multiple, endosse différents rôles, qui eux-mêmes peuvent se métamorphoser au fil d'une même pièce, le compositeur modelant les différents timbres et les différentes tessitures. Le passage du poème à l'objet poème-musique a donc le mérite de mettre à jour toute la richesse et toutes les ambiguïtés de l'énonciation poétique.

Le chœur est par définition multiple. Il est donc fréquent qu'une énonciation individuelle soit prise en charge par plusieurs voix. C'est le cas, dès le début du cycle, avec le texte de Pierrot, même quand il affirme sa singularité dans le refus : « Je refuse l'image de ces rides », la musique est polyphonique. Parfois, cette démultiplication de la voix poétique dans le chœur peut évoquer le dédoublement du sujet, comme dans l'écriture en miroir qui ouvre la première pièce, suggérant la quête d'un être qui peine à ressaisir son identité et ne se désigne lui-même que par des tournures indéfinies (« un », « on ») : « Dans le miroir du temps se reflète un visage / que les doigts cherchent pour lui donner un âge / On fouille le passé, implorant le repère, / tout paraît cassé, le regard s'y perd. » Dans la dix-septième partie de *Kemuri*, on entend une voix, détachée du chœur des enfants, doubler la voix du ténor : « Je songe aux paroles quand je serai parti [...] / Ces paroles précieuses / que je n'ai jamais dites / restent dans ma poitrine. » Cette voix a déjà été associée à l'épouse du poète dans les parties treize et quatorze. Dans la dix-septième partie, cette seconde voix pourrait aussi figurer la présence absente de ces paroles virtuelles, intérieures, mais jamais prononcées.

Le chœur se prête particulièrement bien à l'expression d'une communauté. Même dans le cas d'un poème dont l'énonciateur est unique, le chœur permet de souligner la portée universelle de la parole humaine, même intime ou introspective. Les deux pièces composées sur des textes en langue basque figurent bien, avec leur rythme de marche, les éléments répétés par les différents niveaux du chœur, les superpositions progressives de voix, cet effet d'élargissement du cercle. Cette coexistence de la subjectivité exacerbée du « je » et de la communauté souffrante ou rêveuse du « nous » est particulièrement sensible dans les pièces de *Dark Like Me* étudiées en détail par Jean-Luc Tamby.

17. Machuel Thierry, « Contre l'oubli », notice de *Clairvaux. Or, les murs*, Æon, 2010, p. 9.
18. Thierry Machuel, *op. cit.*
19. *Ibid.*
20. Mallarmé, *Correspondance*, t. V, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1973, p. 171.
21. Backès Jean-Louis, *op. cit.*, p. 231.

La polyphonie met aussi en scène la rencontre des singularités. Ainsi, la fugue parlée de la *Parole 6* produit un effet de foule confuse, chacun prononçant des bribes de paroles à son rythme. Mais le compositeur a ménagé des « points de rencontre[22] », l'infinie diversité humaine se rejoignant au moment de buter contre les mêmes bornes, « la demeure de l'oubli et de la perdition », « une balance dressée ». Ailleurs, c'est un dialogue que les différentes parties du chœur permettent de faire entendre, dans une simultanéité que le texte écrit ne permet d'ailleurs pas de rendre. Pour la *Parole 9* de Régis S., Thierry Machuel interprète la première partie « Jusqu'à ton nom », qu'il confie aux voix de femmes, comme une adresse de l'amie au détenu, donnant une interprétation littérale à la deuxième personne du singulier que l'auteur a probablement utilisée comme une adresse à soi-même. La deuxième partie « Reliquat », confiée aux voix d'hommes, est la réponse du détenu, superposée à la première, à partir de « Et te voici / – et me voilà… » Il n'est pas anodin que, malgré la séparation radicale formulée par le texte, « Et te voilà / Réduit / À non étant / Dénié dans ta réalité / – Est-ce que tu t'en soucies ? », la musique soit précisément ce qui permet à ces deux voix de chanter ensemble, peut-être pour une ultime fois. Une autre forme de dialogue s'instaure parfois entre le chœur et un individu, à la manière de ce qui se passait dans la tragédie antique. On entend cela dans la *Parole 7*, « L'oubli » d'Adrien V. B., où une voix seule exprime son désir : « J'aimerais oublier / tout simplement la vie », mais le chœur le rappelle à la réalité de la condition humaine : « Mais on ne peut pas oublier de respirer ! » Le cycle *Kemuri* est construit d'une manière comparable. Les *haïku* chantés par les enfants expriment peu de subjectivité. Les tournures impersonnelles « À l'ombre des fleurs / même un parfait étranger / ne l'est déjà plus », « On aimerait boire l'eau des brumes lointaines » dessinent un personnage collectif qui exprime un point de vue universel sur le monde. Le contraste est saisissant avec le texte subjectif et introspectif de Takuboku où le personnage, qui s'exprime à la première personne, éprouve des sentiments de regret ou de nostalgie en confrontant le passé et le présent : « Les rêves de ma femme / n'étaient autrefois que de musique / aujourd'hui elle ne chante plus. » Or un dialogue s'instaure entre le chœur et le personnage, le premier s'attachant à rassurer le second : « Sois rassuré – les fleurs aussi qui voltigent prennent ce chemin », à compatir : « Pas facile d'être né homme ici-bas », et à rappeler à cette destinée individuelle qu'elle partage le sort et la condition de toutes choses. Le choix de confier ce rôle à des enfants n'est pas dénué de portée symbolique, comme nous l'a confié Thierry Machuel :

> « Les enfants ont tous cette possibilité de formuler par moments des réflexions “qui ne sont pas de leur âge”. Cela nous frappe à chaque fois, surtout lorsque ce sont nos propres enfants. Mais il y a bien en eux une part plus adulte qu'on ne le croit, tout comme cette capacité à jouer avec les mots par simple goût du jeu. C'est pourquoi je cherche pour eux des poèmes dont le sens les dépasse un peu, d'abord pour qu'ils aient un effort à faire afin de ne pas sans cesse papillonner d'une chose qui se donne à une autre, ensuite pour qu'ils aient plaisir à y revenir plus tard, quand ils seront en mesure d'en percevoir la richesse. J'en avais fait l'expérience avec les *Cantos verticales*, dont les poèmes à teneur philosophique sont très déroutants. […] Tels que je les ai choisis, ces différents *haïku* donnent des indications sur le passage des saisons, le déclin de la lumière et en fin de compte, le sentiment que l'on éprouve au passage inexorable du temps, avec une sorte de fatalisme empreint de douce mélancolie, sans aucune révolte. Un peu comme un chœur antique, mais avec un souverain détachement, comme si les enfants avaient une sagesse immémoriale, un regard calme et le sourire de bouddha[23]. »

Les moments où une voix seule émerge du chœur sont toujours empreints d'une grande intensité, ne serait-ce que par leur caractère exceptionnel. La mélopée qui interrompt la fugue parlée de la *Parole 6*, « citation abrégée du thème composé dans le style grégorien pour les *Nocturnes de Clairvaux*[24] », contraste fortement avec le reste

22. Site internet, *op. cit.*
23. Thierry Machuel, *op. cit.*
24. Site internet, *op. cit.*

de la pièce. Elle semble prolonger le discours de désespoir face à la vanité humaine dans les domaines de l'ineffable. D'autres voix émergent ainsi dans les différentes pièces, laissant jaillir des pointes d'émotion : « Je perds mes plus belles images. » (*Parole 8*)

Mais à l'opposé de cette incarnation subjective de la voix, il arrive que le chœur se fasse matière et décor. Dans les moments de cluster surtout, les individus s'effacent pour donner lieu à une matière sonore. À la fin de la *Parole 3* dont le texte fait penser à une eau forte, avec son contraste serré entre l'obscurité et la lumière, Thierry Machuel parvient à un effet de vibration qui rend la lumière presque palpable[25]. Les effets d'enfermement produits par la polyphonie dans certaines des *Paroles contre l'oubli* relèvent d'une dimension spatiale de la musique. Certaines voix oppressent les autres, à l'image d'un lieu clos, mais elles peuvent aussi être accueillantes. Dans *Kemuri*, le chœur des enfants crée une continuité dans le cycle, quand il accompagne les solos du ténor, comme s'il servait à rappeler la permanence de l'espace et de l'univers, pendant que se joue un destin individuel. Thierry Machuel évoque pour ces *haïku* chantés par le chœur d'enfants « l'écrin dans lequel peut se déposer l'histoire des derniers instants de Takuboku[26] ». Le compositeur tient à cette dimension plastique de la musique chorale :

> « Le corps du chanteur est son propre instrument, cela explique sa relation particulière à l'espace ; le chant se situe plus fortement encore dans l'espace du fait de l'extrême facilité qu'ont les chanteurs à se déplacer dans la salle de concert et à prendre position dans des emplacements inaccessibles aux instrumentistes. C'est là qu'on peut atteindre une dimension plastique, d'abord du fait que le groupe peut se former et se reformer de différentes manières dans l'espace du concert, ensuite dans l'infinie variété des modes d'émission vocale, enfin parce qu'en amont, la façon dont je vais traiter les voix dans le temps sera elle-même comme du modelage, ajoutant peu à peu, puis retranchant, pour parvenir à un objet sonore de densité variable : certes les différences entre les familles vocales, voix de femmes, voix d'hommes, voix aiguës, moyennes ou graves, permettent de parler d'orchestration chorale, mais l'affinité entre toutes ces familles produira toujours un effet de fusion qui mixe ce bloc en tant que matière unie, glaise des voix dont jaillira la pointe d'un solo[27]. »

Les compositions de Thierry Machuel jouent de toutes les possibilités du chœur : unissons, harmonies, discordances, clusters, et de toutes ses configurations, pour révéler une partie des mystères de la relation de l'homme à l'homme et de l'homme à l'univers qui l'entoure.

La musique et le temps

La littérature et la musique sont des arts qui s'insèrent dans le temps. Leur réception se déploie dans une temporalité linéaire, même si la musique et le théâtre autorisent une forme de simultanéité, par le jeu des superpositions de voix. Mais les rythmes de l'élocution ou de la lecture sont aléatoires; le compositeur maîtrise à un degré bien plus élevé que l'écrivain l'organisation du temps dans son œuvre. Ce dernier est une matière que le compositeur modèle et avec laquelle il joue ou lutte, au même titre que les timbres et les tessitures, cependant l'œuvre s'avère aussi, presque toujours, être une mise en question ou une méditation sur la condition temporelle de l'homme. Le temps est une préoccupation majeure de Thierry Machuel. Le thème est latent dans la plupart des textes qu'il choisit de mettre en musique : la fuite du temps, le caractère éphémère de l'existence, le destin, le désir d'éternité, l'infini que l'on cherche à saisir dans l'instant : « À ce flocon / Qui sur ma main se pose, j'ai désir / D'assurer l'éternel / En faisant de ma vie, de ma chaleur, / De mon passé, de ces jours d'à-présent, / Un instant simplement : cet instant-ci, sans bornes[28]. » Thierry Machuel aime à mettre en rapport les différents cycles de la vie et de l'univers, comme dans *13,7 milliards d'années* (opus 53), « vaste exploration du monde, à l'échelle des millénaires comme à celle d'une seule vie humaine[29] ».

Par le jeu des montages de textes et des superpositions de voix, le compositeur fait se rejoindre

25. « Dans ces fins clusters que permet le chœur, le fait de n'écrire qu'une limite sur la portée, sans note précise, juste un placement des voix, donne la possibilité à chaque chanteur de se situer là où sa voix est la plus pure, stable, transparente comme le *falsetto* des voix d'hommes : alors les hauteurs peuvent être très proches sans se nuire mutuellement par un *vibrato* de l'une ou l'autre des voix, la vibration ne va provenir que du battement naturel entre les notes les plus proches. C'est une sonorité particulière qui ne peut s'obtenir qu'avec des chanteurs ayant grandi dans le chant choral. » Thierry Machuel, *op. cit.*
26. *Ibid.*
27. *Ibid.*
28. Bonnefoy Yves, « La parure éphémère », mis en musique dans *Sur la terre simple*, Label Inconnu, 2009.
29. Site internet, *op. cit.*

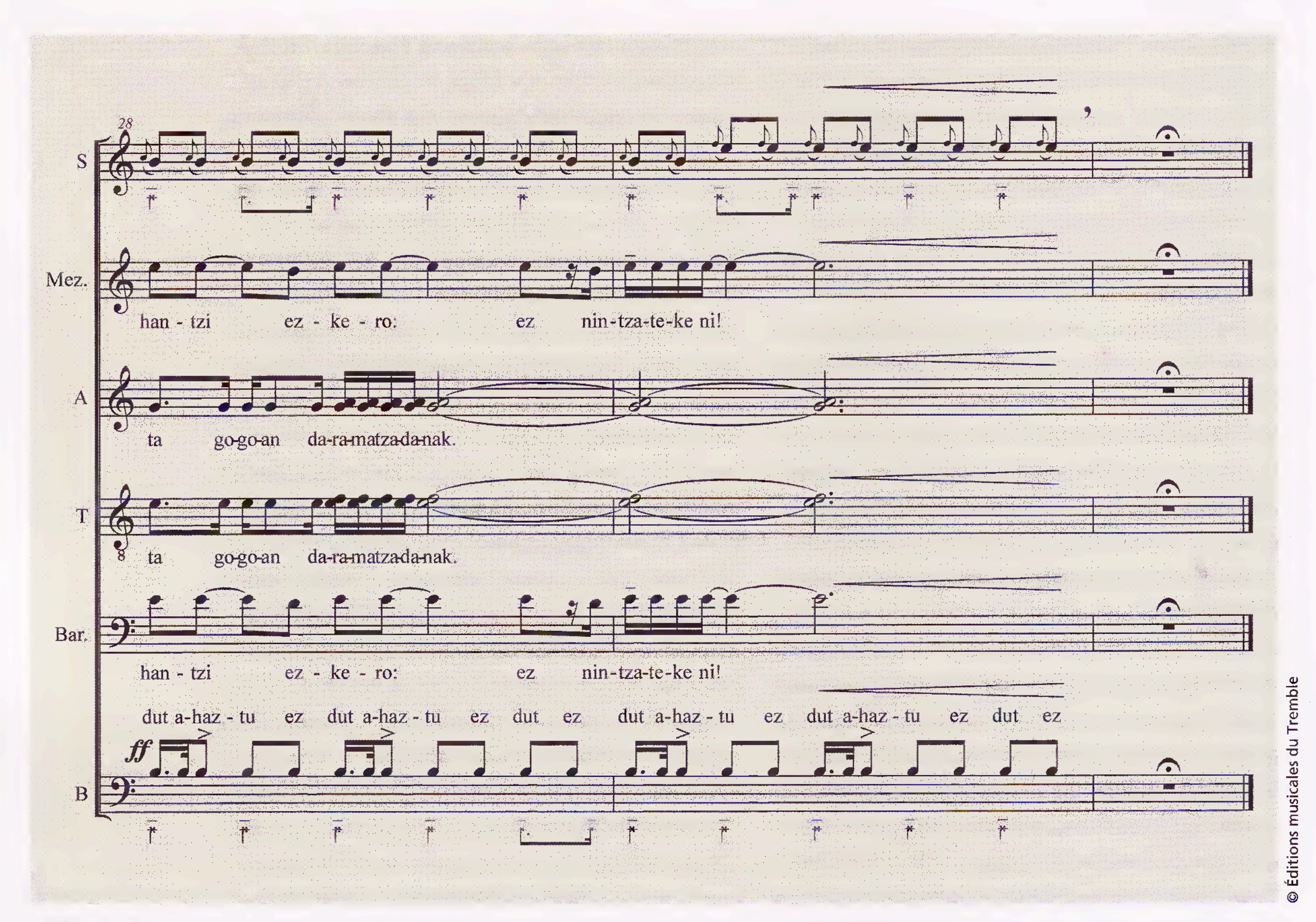
des époques lointaines dans l'instant musical : dans *Kemuri*, cela permet par exemple de faire dialoguer des poètes qui n'ont pas vécu à la même époque. Un autre exemple particulièrement émouvant se trouve dans la pièce « Visages de la terre » de *Nativités profanes*, qui fait alterner dans un dialogue imaginaire des poèmes de René-Guy Cadou et ceux de son épouse, Hélène Cadou, qui ne commença à écrire qu'au lendemain de la mort de son mari. C'est ce « dialogue jamais interrompu par le temps ni la mort[30] » que la musique de Thierry Machuel permet d'incarner. La composition déjoue les lois du temps, mais elle nous donne aussi à vivre différentes expériences du temps : la durée, la fragmentation des instants, la configuration narrative, le retour cyclique.

Thierry Machuel présente les *Paroles contre l'oubli* comme des « instantanés photographiques » dans lesquels il n'a pas tenté de reproduire la durée carcérale « sans scansion véritable, sans limite perceptible, tel un ciment indifféremment étendu sur la succession des jours[31] », expérience qu'il réserve aux *Nocturnes*. Les *Paroles contre l'oubli* sont brèves; le silence qui les isole les unes des autres est l'une des manières de signifier l'oubli. Les contrastes forts ménagés par le compositeur soulignent la discontinuité entre ces multiples images musicales. La *Parole 3* est particulièrement emblématique : elle traduit par sa discontinuité rythmique une forme d'urgence, de concentration et de fulgurance, à l'image de la métaphore *in absentia* de l'araignée : « Tapi dans l'obscurité / Telle une ombre... luttant pour sa survie / *Suspendu au filament de la mémoire* / Un son... un parfum... une saveur exaltante / Un réflexe pour que la lumière jaillisse. » Le texte est lui-même figé dans un style nominal, le seul verbe conjugué n'intervenant qu'à la fin, mais dans le mode irréel du subjonctif. C'est aussi ce caractère fragmenté qui a intéressé Thierry Machuel dans le recueil *État de siège* de Mahmoud Darwich : « Une centaine de fragments des choses vues ou entendues à Ramallah en 2002, lors de l'offensive de l'armée israélienne contre le territoire palestinien autonome[32]. » C'est donc là encore un aspect photographique que la musique va chercher à rendre, fidèle à ces poèmes : « Peu de mots, et une vérité, tranchante comme une lame effilée, affrontant l'indicible[33]. »

Kemuri joue des multiples dimensions de la temporalité. Les premiers *haïku*, consacrés aux détails de la nature, semblent suspendre le temps, « comme si le monde n'avait aucun but », par un style elliptique, sans verbe conjugué (du moins dans la traduction française de Joan Titus-Carmel). La structure fixe que Thierry Machuel a choisi d'adopter pour ces passages va dans ce sens[34]. Les *tanka* sont beaucoup plus narratifs et jalonnés par des images symbolisant le destin, le temps orienté vers une fin : le chemin, la ligne de train... Mais chacune à sa manière, ces deux parties participent d'une méditation sur le temps qui passe : « Je souhaitais évoquer d'une part, l'arc de la journée depuis l'aube jusqu'au lendemain, et d'autre part la succession des saisons depuis le printemps jusqu'au dégel[35] », nous dit Thierry Machuel. Le compositeur a aussi varié l'amplitude des *ambitus* dans les clusters, créant un mouvement de déploiement de la quinte à la neuvième dans les sept premiers, puis de resserrement de la neuvième à la seconde, pour le passage de l'automne à l'hiver, avant de rouvrir pour le poème sur la renaissance du printemps. Il ne s'agit pas ici de narration au sens classique d'action humaine, mais des changements inscrits dans la nature, aussi le choix du compositeur d'un mode de développement différent de celui de l'harmonie tonale, pour nous le faire ressentir, est-il particulièrement intéressant.

La manière dont le compositeur choisit de finir une pièce est essentielle et conditionne en grande partie notre expérience du temps. Dans l'harmonie classique, la résolution finale de la cadence possède une forte valeur symbolique, elle signe la fin du discours et suggère la fin du temps, la fin de la vie. Thierry Machuel choisit de terminer ses pièces par des clusters, en forme de paroxysmes, plus que de résolutions, ou de laisser les voix s'évanouir dans le silence. La *Parole 10* s'achève dans un *crescendo* proche du cri, renforcé par la percussion, sur un rythme à cinq temps, qui signifie, selon Thierry Machuel, « une sorte de marche

30. Notice de *Nativités profanes*, Label Inconnu, 2009, p. 5.
31. Site internet, *op. cit.*
32. Mardam-Bey Farouk, « Introduction » in Mahmoud Darwich, *Anthologie (1992-2005)*, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 2009.
33. Site internet, *op. cit.*
34. « Chaque *haïku* est traité en quatre étapes : un unisson d'abord, qui se déploie ensuite en éventail jusqu'à former un cluster complexe, puis une tenue de ce cluster animée par des jeux vocaux toujours différents, enfin une remontée plus ou moins rapide, avec de discrets *glissandi* des voix, vers un nouvel unisson. » Thierry Machuel, site internet, *op. cit.*
35. *Ibid.*



Paroles contre l'oubli n° 6, mesures 38-39-40. Travail sur le texte pour obtenir un décalage progressif des voix.

inéluctable du peuple vers l'accomplissement de son destin[36] ». À l'opposé de cette pièce qui met en valeur la tension de l'homme vers l'avenir, la *Parole 4* utilise la structure cyclique. Ici, la répétition n'a pas valeur d'imprécation, mais sert à suggérer l'absence d'histoire : « Les voix sont en effet contaminées, quoiqu'à des degrés divers, par la mélodie des voix d'hommes du début, comme une histoire en boucle à laquelle on n'échappe pas[37]. » La polyphonie à six voix qui ne module jamais vient confirmer la peinture d'un « paysage désespérément immuable[38] ».

C'est aussi un désir d'éternité que l'on entend parfois dans la musique de Thierry Machuel ; des moments d'épiphanie, dans un unisson, un accord, une vocalise :

> « Disons que la vocalise soulève le mot par une ou plusieurs de ses syllabes, donne un surcroît d'ampleur par la générosité des voix, submerge le temps par un souffle qui ne s'éteint pas. Dans les acoustiques longues, il est même possible de respirer au milieu d'une vocalise, le métier des chantres le permet parfois. C'est tout un art, nous luttons contre le temps, inscrit dans nos souffles et nos corps, et en même temps nous lui rendons hommage par la grâce de la vocalise et l'oubli souverain de sa douce ébriété. L'oubli de nous-mêmes dans le mot qui s'efface et le chant qui nous entraîne, c'est un merveilleux espace de liberté, physique, mental et spirituel[39]. »

En modelant à sa manière les rythmes et les durées, la musique relaye donc la poésie pour interroger notre condition d'êtres dans le temps. Elle rend particulièrement sensible la « distension[40] » de l'âme déchirée entre le passé et l'avenir, entre l'expérience de l'éphémère et le désir d'éternité, mais elle sait aussi adhérer à la plénitude des instants simples du monde et de la nature. ■

36. Thierry Machuel, *op. cit.*
37. *Ibid.*
38. Site internet, *op. cit.*
39. Thierry Machuel, *op. cit.*
40. Saint Augustin, *Confessions*, livre XI, Paris, Gallimard, 1993.

Paroles contre l'oubli

Jean-Michel Nectoux, musicologue, ministère de la Culture.

La musique de Thierry Machuel n'est pas de celles qui vous retiennent ou vous bouleversent par la violence de son langage, des effets étranges ou un trop plein d'énergie, mais compte parmi les plus rares qui agissent sur ses auditeurs par la subtilité de ses moyens, la profondeur de son inspiration, sa densité humaine et spirituelle. La poésie l'infuse, elle en constitue le maillage liant étroitement sens et sonorités, infiniment variées par l'appel à des poétiques particulières à chaque langue, fût-elle lointaine par rapport au français, langue maternelle du compositeur, réputée pour ses accents discrets, sa planéité remarquable; cet appel des langues du monde, le compositeur le ressent profondément, il en subit le vertige; il fonde sur lui une large partie de son œuvre chorale.

Ce qui frappe à l'écoute de ses œuvres, c'est l'extrême variabilité de la texture chorale : se remarquent des tenues vocales sans parole, tissant un arrière-plan aussi chaleureux que discret à l'élan des voix solistes mettant à nu le texte choisi. Inversement, les paroles deviennent sonorités, volontairement superposées, et proposent une langue musicale très nouvelle, fondée sur une orchestration de paroles humaines mêlant divers modes d'émission de voix très différenciées : de la basse profonde au soprano aigu, modulant par toutes sortes de subtils degrés, du chant jusqu'au parlé, voire aux sons sifflés des hommes. On peut ainsi parler d'un mode d'écriture fort original : l'orchestration chorale, tant les voix, les sonorités sont divisées, superposées, renouvelées. À l'opposé de ce travail tout en finesse de diversification extrême de la texture vocale, émergent des unissons puissants rassemblant les voix en masses chorales.

Les récents cycles pour chœur de Thierry Machuel sont nés de l'engagement du compositeur dans l'approche humaine attentive, renouvelée, du tragique quotidien de l'enfermement carcéral. Les textes qu'il a mis en musique sont des paroles de prisonniers, nées d'ateliers d'écriture animés par le compositeur, mois après mois, à la centrale de Clairvaux, ancienne abbaye cistercienne de l'Aube où sont réunis les condamnés aux longues peines. Ces textes écrits à la suite de nombreux entretiens des détenus avec le musicien témoignent avec force de la condition de l'homme face aux questions qui l'interrogent : nuit carcérale, conscience aiguë du temps qui s'écoule ou, inversement, perte de la conscience du temps dans l'infini recommencement des jours, nuit de désespoir, douleur profonde du manque d'amour humain. Et ce qui relie ces prisonniers, c'est le sentiment d'une communauté de destin. Plusieurs textes évoquent les lumières qui baignent la terre ou telle émotion particulière : le chant d'un rossignol qui « chantonne » au-delà des murs ou la visite du vent qui pénètre à travers les barreaux de la prison. Rossignol et vent : images de liberté, obsessions d'une évasion possible ?

Donnée le 28 septembre 2008 sous les voûtes gothiques de l'admirable dortoir des convers de Clairvaux, la création des *Nocturnes de Clairvaux I*, première œuvre chorale écrite sur des paroles de détenus, demeure ancrée dans les mémoires de ceux qui eurent la chance d'y assister, par la charge spirituelle et émotive de



© Luc Jennepin

Ensemble vocal Les Cris de Paris, dirigé par Geoffroy Jourdain.

cette œuvre, la beauté de l'interprétation du chœur de chambre Mikrokosmos de Loïc Pierre. On ressentait par la pensée, intense, palpable, la présence des auteurs de ces textes chantés, prisonniers par-delà les murs de pierre où le public était assemblé, enfermé lui-même, pour finir, au centre de toutes les voix du chœur; public admiratif, bouleversé par la densité de telles pages, leur charge d'humanité.

Le cycle choral *Paroles contre l'oubli* (créé le 27 septembre 2009 à Clairvaux) tient une place centrale dans l'œuvre de Thierry Machuel; ces nouvelles « paroles » apparaissent alors plus encore comme un recours contre l'oubli, la perte d'identité : « Ensevelie / Au plus profond / D'on ne sait quel tréfonds. / [...] / Piètre fragment / D'humanité / Insignifiantifiée. » (Régis S., *Parole 9*)

Dans la *Parole 8* de ce cycle au titre si beau, la traduction musicale du si bouleversant texte de Dumè A., le condamné à vie, atteint par le rythme, un sommet d'expression; l'écriture musicale s'y fait elle-même texte lorsque les voix du chœur Les Cris de Paris de Geoffroy Jourdain, jusqu'ici surdivisées, se rassemblent tout à coup sur les mots : « Dans l'ombre des murs où tout se resserre. » Mais le sommet de ce cycle prend à bras le corps le texte aux consonnes si fortes, si sonores qu'Agustin F. A. a noté dans son immémorielle langue maternelle : le basque, intitulé *Ez dut ahaztu* (Je n'ai pas oublié)... La force expressive de ce chant se double alors des battements de pieds du chœur : à la fois assise terrienne, protestation contre l'obstinée puissance des murs et possible promesse de liberté ?

Ouverts à ceux que tentait cette aventure de l'écrit, ces ateliers ont ainsi inspiré des chants très diversifiés. « J'avais une vie de rêve » (Jacky S., *Parole 2,*) utilise un langage modal, dans la plus haute tradition française, chant linéaire des voix féminines, puis masculines, à l'unisson. Mais à l'opposé de cette relative quiétude, teintée de regrets, le texte peut aussi se dire sur un mode parlé, rythmé, dramatique.

Dans les *Nocturnes de Clairvaux I* (2008) on note les interventions minimales, mais combien efficaces, de timbres rythmés : son de fer et d'acier des verrous de la prison, frôlements de tôle, tintements lointains de cloche. De tels sons « concrets » se perçoivent comme autant d'éléments nous rappelant à une implacable réalité, dans l'infinie envolée d'une telle musique. De même dans *Kemuri* (2006) pour ténor solo et chœur d'enfants, s'insinuent de subtiles tenues d'accordéon et le son vibré de gongs orientaux.

L'expérience de Clairvaux devait se renouveler lorsque fut créé, le 25 septembre 2011, par le remarquable ensemble vocal Aedes dirigé par Mathieu Romano, le premier opéra choral de Thierry Machuel : *Les Parloirs*, donné dans l'ancienne chapelle de l'abbaye aux voûtes élevées, boiseries peintes, partiellement arrachées, couleurs pâlies par le temps, proposant une architecture admirablement délabrée dans sa grandeur. L'œuvre est inspirée par la charge humaine des échanges, encadrés, limités dans le temps, entre les détenus et ceux qui viennent, mois après mois, les visiter. Celle-ci, de même que les *Nocturnes* et *Paroles contre l'oubli*, fut commandée par le Fonds d'action Sacem et le festival Ombres et lumières de l'abbaye-prison de Clairvaux.

Le travail réalisé avec les détenus a également inspiré à Thierry Machuel une œuvre pour trio à cordes (violon, alto, violoncelle) : *Leçons de Ténèbres*, titre se référant aux musiques de déploration écrites dans le sentiment d'une agonie, celle du Christ, au centre de la semaine pascale. Ces pages diversifient à l'infini les modes de jeux des trois instruments, avec une variété,

Ombres et lumières

Le festival de Clairvaux, Ombres et lumières, organisé par l'association Renaissance de l'abbaye de Clairvaux, avec le soutien du conseil général de l'Aube, du conseil régional Champagne-Ardenne et de la DRAC Champagne-Ardenne, a été créé à l'initiative d'Anne-Marie Sallé en 2004. Dès sa fondation, ce festival a rayonné d'une lumière singulière, mêlant concerts publics dans l'ancien dortoir des convers (XIIe siècle) aux concerts donnés à l'intérieur de la Maison centrale, l'une des plus sécuritaires de France. Après quatre saisons consacrées au répertoire classique, le festival a convié le compositeur Thierry Machuel afin de réfléchir à la possibilité d'une création musicale inspirée par le lieu et son histoire, abbaye autrefois, prison depuis la Révolution. Des dialogues entre la directrice du festival, le compositeur et les détenus sont nés les ateliers d'écriture poétique de Clairvaux, où les textes écrits par les détenus sont destinés à être mis en musique. Fruit de ces quatre premières années de recherche, le cycle d'œuvres carcérales de Thierry Machuel comporte un oratorio sur le thème de la nuit (2008), les *Paroles contre l'oubli* (2009), les *Duetti* et *Dialogues de l'ombre* (2010) et la réalisation de deux opéras, l'un pour les collégiens de l'Aube (*Histoires de verrous*) et l'autre pour interprètes professionnels sur le thème des parloirs (2011), sans oublier plusieurs œuvres instrumentales. Cette direction nouvelle entreprise en 2008, captée par le très beau documentaire de Julien Sallé, est désormais intégrée à l'identité du festival, dont l'action se prolonge aujourd'hui avec le compositeur Philippe Hersant et le soutien fidèle du Fonds d'action Sacem. ■

une économie et une utilisation du silence très impressionnantes. Musique sombre, subliminale, se dissolvant dans le silence, à l'image même de la solitude sans fin du prisonnier.

Ce qui frappe dans l'œuvre de Thierry Machuel, c'est d'abord sa constante faculté d'invention et de renouvellement dans l'écriture chorale, qui évolue de polyphonies complexes à la linéarité pure de la monodie – on songe parfois au chant grégorien ; inversement, il n'est pas rare d'entendre des épisodes parlés ou associant chant et sifflements, usant aussi de discrètes mais efficaces interventions instrumentales (tenues d'accordéon, percussions). Il faut aussi mentionner son aptitude singulière à choisir pour support textuel des poètes de toutes langues et origines. Sur le plan musical on y admire l'équilibre entre la polyphonie linéaire des voix et leur harmonisation. Les lignes vocales évoluent souplement, se superposent, puis se figent parfois en accords complexes, proposant d'admirables « nuages de sons » qui retiennent, séduisent et troublent à la fois l'auditeur, indécis sur la nature même de ce qui lui est donné à entendre : voix ou tenues de quelque instrument inconnu, comme la prémonition de quelque musique des sphères... ?

Ce sens développé de l'harmonie me paraît situer Thierry Machuel dans l'héritage de la musique française, dans la lignée de Fauré, Debussy, Messiaen et Dutilleux. À mon sens, il faut du reste entendre chez lui le mot « harmonie » dans un sens supérieur et non technique, dans un sens psychologique – voire moral –, tant est sensible l'arrière-plan de silence sur lequel se développe sa musique, silence qu'elle ne trouble pas, même dans les moments d'intensité les plus forts. Ce silence est celui d'une œuvre née de longues méditations inspirant ces lignes, ces rythmes, ces timbres, ces accords, harmonieux, jusque dans la dissonance... ■



Julien Sallé, série Clairvaux, *Une intimité improbable*[1].

1. L'abbaye avant la construction de la nouvelle prison dans les années 1970.

Leçons de Ténèbres

Thierry Machuel, compositeur.

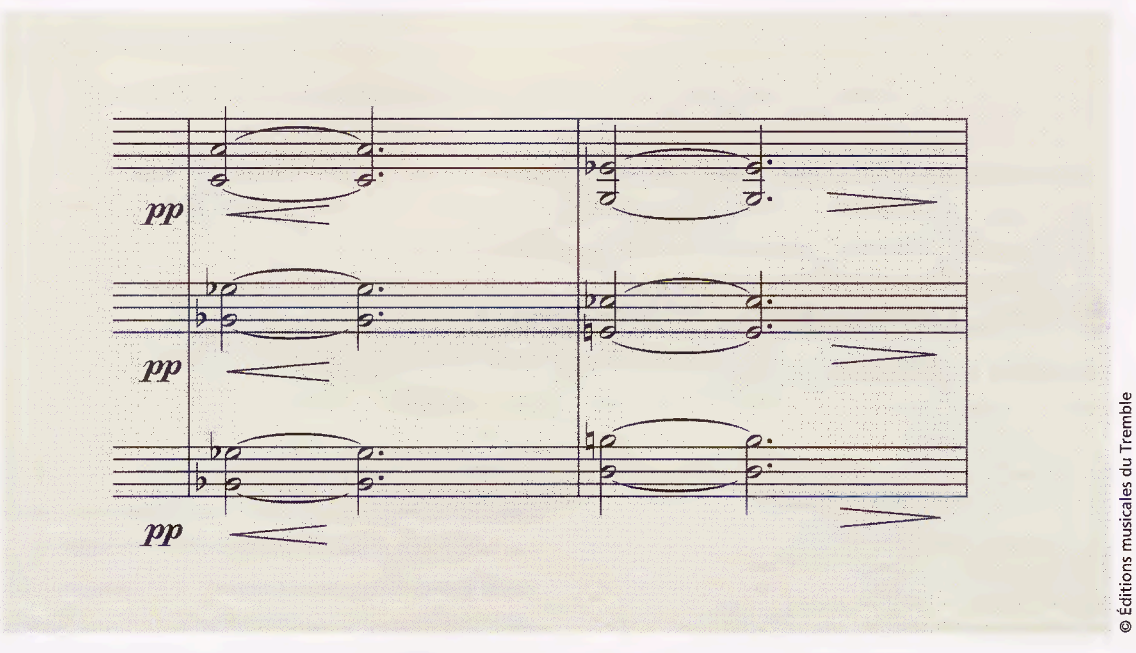
Ce que l'on entend généralement par *Leçons de Ténèbres* est une œuvre religieuse qui s'appuie sur des extraits de psaumes, des paroles de révolte de Dieu contre son peuple (les impropères) et des hymnes, dans le temps le plus fort de la Passion, entre la célébration de la mort du Christ et celle de sa résurrection. Le rite comporte dans cette période des gestes très particuliers : extinction progressive de toute lumière sauf une, que l'on garde cachée comme une certitude intérieure, silence, attente de l'aube qui, dans la disposition habituelle des architectures ecclésiales, vers l'orient, pénétrait dans le chœur au matin de Pâques, éclatante et comme une émanation divine. Il s'agit donc, au propre comme au figuré, d'un dialogue entre ombre et lumière, âpre, sans concessions.

C'est dans le contexte particulier de ma résidence à Clairvaux que j'ai eu la possibilité de composer un trio à cordes pour le trio Pasquier (Régis et Bruno Pasquier, Roland Pidoux). La double identité de ce lieu chargé d'histoire, monastère d'abord, puis prison, m'a inspiré le projet des *Leçons de Ténèbres* sans texte ni référence religieuse, exprimant la révolte des détenus autant que leurs appels intérieurs; rendre compte par la musique d'images qui me restent de la traversée des grilles et des murs, dont certains appartiennent encore à l'ancienne abbaye, comme un appareillage de pierre et de béton mêlés.

La thématique est donc inspirée de trois éléments (voir exemple ci-contre) : le trio d'abord, avec un thème dodécaphonique en deux accords de trois doubles-cordes; la prison ensuite, avec une série de douze notes jouées chacune deux fois par un effet de rebond, à la manière du son produit par les serrures électroniques dont le tintement a remplacé celui des clefs métalliques; l'abbaye enfin, avec un schéma temporel extrêmement strict (comme la règle monastique développée selon la liturgie des heures, aussi contraignante que l'organisation carcérale), conçu pour une durée de douze minutes réparties en huit minutes de son et quatre de silence (total ou partiel).

La mesure est à cinq temps, le plus souvent deux noires puis trois, afin de donner une alternance brève/longue qui, dans un *tempo* de soixante à la noire, suggère une respiration inquiète. Dernier élément : une longue cantilène, thrène angoissé que l'on entend une seule et unique fois aux deux tiers de l'œuvre, après une première tentative vite avortée.

La forme est en miroir temporel : dernière section en inversion de la première, le grave du début se concluant sur l'extrême aigu des accords de la fin. Les alternances de sons et de silence sont également reproduites de cette manière, alors que le procédé d'inversion se complexifie dans les mesures centrales. Cette forme en miroir temporel m'a été inspirée par l'extrême importance de la figure du moine pour les détenus : figure idéalisée d'un homme qui a choisi l'enfermement, qui vit sa vie dans un espace clos, cellule, parloirs, cloître, et parvient à la transcender à force d'ascèse. Cette identification est encore plus forte lorsque l'on sait que les moines étaient enterrés sur place, sans sépulture particulière, et que c'est peut-être le même sol sur lequel marchent les détenus dans la cour de la prison.



Leçons de Ténèbres, mesures 7-8. Total chromatique en deux accords de trois doubles-cordes.

Il y a donc dans le trio comme deux figures inversées, l'une dans l'ombre carcérale (début, mesures 1 à 14) et l'autre dans la lumière (fin, mesures 131 à 144), qui n'en forment qu'une, à l'image du destin qui unit le Christ et le bon larron au moment de leur supplice commun. Toute la partie centrale de l'œuvre vise à unifier l'ensemble des motifs : brève prémonition du thrène (mesures 32 à 46), obsession des verrous (mesures 55 à 93) procédant par étapes, de la résignation à la révolte, puis à l'éclatement des sentiments et au cri si longtemps réprimé (mesures 94 à 103). Après un temps d'abattement, une faible lueur apparaît, le thème des verrous s'est brisé, les figures musicales se font ascendantes et se fixent dans l'extrême aigu avec le retour de l'accord initial. Transformé par le changement de tessiture, celui-ci prend une sonorité étrange, diffuse, presque irréelle, avec le jeu sur la touche et le frottement des archets. ■

Écrire, composer, s'engager ?

Par Tanella Boni, écrivaine.

Les contraintes et les libertés choisies par Thierry Machuel pour la création de ces objets esthétiques hybrides, à la fois poèmes et musiques, révèlent ce que l'on pourrait décrire comme une éthique de la forme. Le terme d'éthique serait compris, en référence à Paul Ricœur[1], non pas comme système ou comme norme, mais comme visée et projection, néanmoins dépendante de principes transcendantaux. L'éthique de la forme suggère d'une manière plus générale une éthique de l'échange. Cette pensée de la relation n'est jamais exprimée de manière explicite par ces œuvres foisonnantes et complexes ; libre à chacun d'en interpréter, d'en comprendre et d'en imaginer les détails. À travers le choix des textes et l'empathie qui émane de ces musiques, nous pouvons néanmoins pressentir le contour de cette éthique. Ce parcours parmi les musiques et les poèmes s'achèvera par un dialogue entre le musicien et l'écrivaine Tanella Boni. Au cœur de cette rencontre : la question de l'engagement pour un artiste et celle du lien entre éthique et esthétique.

J.-L. Tamby et É. Yaouanq-Tamby

L'engagement est lié à la connaissance ou le simple fait d'être au courant de quelque chose. De ce point de vue, l'agir solidaire ne peut se faire qu'en connaissance de cause et parce que nous partageons tous le même lot commun : l'humanité. Si l'on ignore tout du monde, comment peut-on s'engager pour une cause ou pour quelqu'un ? Pourtant, ce mot – qui jamais ne dit une chose simple – a à voir avec la naissance ou la jetée au monde. Nous naissons et renaissons chaque fois que nous faisons une expérience qui nous marque. Tout se passe comme si nous nous réveillions tout d'un coup dans un autre monde, un autre univers, ailleurs. Même si nous n'avons pas bougé du lieu où nous nous trouvons, nous aurons accompli une traversée par l'esprit parce qu'une scène, un événement, une idée nous aura piqués à vif et fait bouger de notre piédestal. Nous avons le sentiment que ça ne va pas, avant de pouvoir raisonner et dire « Ça ne va pas ! » Nous pouvons crier, comme fait le nouveau-né. Nous pouvons être en colère, être indigné ou faire une action d'éclat pour manifester, avec violence, ce qui nous bouleverse, même si cela ne nous concerne pas de près. C'est sans doute cela être engagé, chaque fois que nous rencontrons l'autre humain aux prises avec le mal qui revêt une multiplicité d'aspects, nous prenons conscience de sa situation et souhaitons que cela change.

Certes, il y a plusieurs formes d'engagement. Nous pouvons croire en des théories qui nous proposent un monde meilleur tout en nous expliquant pourquoi certaines situations (celles du grand nombre, ou de peuples lointains ou de quelques individus) sont inadmissibles. Les formes multiples d'engagement que je n'énumère pas ici sont sans doute fort louables. Mais ce dont j'aimerais parler, c'est de cette manière de se sentir concerné par une situation simplement parce que l'autre est humain et moi aussi. Tout commence donc par un sentiment d'injustice qui nous fait dire : « Ce n'est pas juste. » Ensuite viennent la réflexion et l'action.

1. Ricœur Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, septième étude.

La poésie de Tanella Boni

« J'ai découvert la poésie de Tanella Boni dans l'anthologie du Temps des cerises *Tout l'espoir n'est pas de trop* (aujourd'hui malheureusement épuisée). Son extrême simplicité de ton, la force de témoignage qui en résulte m'ont tout de suite parlé. J'ai retrouvé ensuite ces qualités dans bien d'autres de ses publications, qu'elles prennent la forme du poème ou d'un texte analytique. Ce qu'elle dit de la poésie en particulier est à la fois personnel – cette manière humble, lucide et forte qui est sa marque – et nécessaire, dans le sens où c'est en adéquation avec une attente de notre temps, une espérance même. Il y a urgence à écouter des voix comme la sienne, c'est pourquoi je trouve dans son travail un surcroît de motivation pour accomplir le mien : non que je croie ma musique nécessaire à ce qu'elle écrit, mais parce que le don qu'elle nous fait rend possible, entre autres voies, celle que je veux suivre à mon tour. » ■

Thierry Machuel

Cependant, il n'est pas nécessaire de disserter sur l'engagement quand on a connaissance de situations incompréhensibles ou inacceptables. Nous savons, par expérience, que dans le monde, il y a des injustices, des exclusions, des discriminations – et elles sont si nombreuses, les situations dans lesquelles se perd la dignité humaine. Par exemple, un barbelé n'est jamais un simple objet. Au XXIe siècle, il sépare et hiérarchise les êtres humains. Aux frontières, il exclut certains, tout en incluant d'autres au seuil d'un territoire. Par ailleurs, une situation d'extrême urgence soumet le corps et l'esprit à rude épreuve, mais il arrive que les humains soient inégaux face aux catastrophes. Voilà pourquoi je n'oublie jamais ces situations intenables, inhumaines, ni dans mes poèmes, ni dans mes romans. Tout compte fait, j'ignore si je m'engage. J'essaie de mettre le monde en récits. Ainsi, mes textes témoignent de ces petites et grandes inégalités, de ces exclusions et discriminations qui ne semblent plus déranger grand monde.

Alors, parce que je passe mon temps à écrire et que sans l'écriture quelque chose manquerait à mon existence, un sens ou la promesse de me sentir bien dans ma peau, ce que je crois être un engagement – mot que j'utilise si rarement – passe par l'écriture. Mais comment agir en prenant la plume, dans un monde où écrire pourrait être de l'ordre du médiatique, du paraître ou du « se faire voir » et « bien parler », être un tribun pour mieux vendre des livres ? L'écriture à l'ombre, loin des projecteurs qui légitiment les écrits, et dans le silence de l'existence quotidienne reste, comme chacun sait, inaudible et invisible. Elle ressemble à la promesse d'être en accord avec soi-même. C'est cette voie que j'ai choisie (ou qui m'a choisie). Elle est pleine de risques. Elle est jonchée d'embûches. Pour moi, l'essentiel est de prendre conscience de ce que dans le monde où nous sommes, tout n'est pas beau à voir, tout n'est pas juste, tout n'est pas bien. La dignité humaine est mise à mal à chaque instant. Alors je raconte ces petites choses qui touchent l'humain en plein cœur, l'ébranlent, le dégradent au rang de bête ou de chose, le détruisent à petit feu. Puisqu'il faut défendre, en toute occasion, l'existence contre la violence, le mal, la mort ambiante, je tends l'oreille à ces multiples récits du monde. S'il m'arrive de les entendre, je ne suis pas sûre que l'on m'entende. Mais je persiste et signe, en espérant que, demain, tout ira bien. ■

Bibliographie

Sur Thierry Machuel

- **Tamby Jean-Luc**, « L'univers musical du poète américain Langston Hughes », mémoire de master II, sous la direction de Pierre-Albert Castanet, université de Rouen, 2006.
- **Tamby Jean-Luc**, « Thierry Machuel : une musique en osmose avec Langston Hughes », *Riveneuve continents*, hors-série : « Harlem : héritage, mémoires, renaissance », décembre 2008.

Ouvrages généraux

- **Amselle Jean-Loup**, *Logiques métisses : anthropologie de l'identité en Afrique et ailleurs*, Paris, Payot, 1999.
- **Appadurai Arjun**, *Après le colonialisme : les conséquences culturelles de la globalisation*, trad. de l'anglais par Françoise Bouillot, Paris, Payot, 2005.
- **Glissant Édouard**, *Poétique*, vol. IV : *Traité du tout-monde*, Paris, Gallimard, 1997.
- **Ricœur Paul**, *Temps et récit*, 3 tomes, Paris, Seuil, 1983-1985.
- **Ricœur Paul**, *Essais d'herméneutique*, vol. II : *Du texte à l'action*, Paris, Seuil, 1986.
- **Ricœur Paul**, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.

Musique et littérature

- **Backès Jean-Louis**, *Musique et littérature : essai de poétique comparée*, Paris, PUF, 1994.
- **Bonnefoy Yves**, *L'Alliance de la poésie et de la musique*, Paris, Galilée, 2007.
- **Castanet Pierre-Albert**, « De la compromission identitaire de la musique contemporaine à l'époque postmoderne », *Sonorités*, n° 5 : « Traditions, créations, instruments, signes », septembre 2010.
- **Escal Françoise**, *Contrepoints : musique et littérature*, Paris, Klincksieck, 1990.
- **Jones LeRoi**, *Le Peuple du blues*, Paris, Gallimard, 1968.
- **Mâche François-Bernard**, *Musique au singulier*, Paris, Odile Jacob, 2001.
- **Maulpoix Jean-Michel**, *Du lyrisme : en lisant, en écrivant*, Paris, José Corti, 2000.
- **Molino Jean**, *Le Singe musicien*, Paris, Actes Sud, 2010.
- **Sylvanise Frédéric**, *Langston Hughes : poète jazz, poète blues*, Lyon, ENS Éditions, 2009.

Discographie

- *Psalm*, œuvres pour grand chœur *a cappella*, par le Jeune Chœur de Paris et Les Cris de Paris dirigés par Laurence Equilbey et Geoffroy Jourdain (Naïve, V 4999, 2004).
- *Sur la terre simple*, œuvres pour ensemble vocal et chœur de chambre, les solistes de Mikrokosmos dirigés par Loïc Pierre (Label Inconnu, LI 09-0301, 2009).
- *Nativités profanes*, œuvres pour chœurs d'enfants et d'adolescents, Maîtrise de la Loire, direction Jacques Berthelon, Maîtrise de La Perverie, direction Gilles Gérard (Label Inconnu, LI 09-1001, 2010).
- *Clairvaux. Or, les murs...*, œuvres composées dans le cadre du festival Ombres et lumières, avec des textes de détenus de Clairvaux et de moines de Cîteaux, chœur de chambre Les Cris de Paris, Trio Pasquier, François-René Duchâble (Æon, AECD 1092, 2010).
- *Lucis memoria*, musique sacrée pour chœur *a cappella*, chœur Mikrokosmos (Label Inconnu, LI 11-1001, 2011).
- *Voir, Ensemble, Maintenant*, trois cantates pour soprano, récitant et ensemble instrumental, soprano Brigitte Peyré, récitant Julien Müller, ensemble instrumental dirigé par Benoît Fromanger (Label Inconnu, LI 12-0301, 2012).

Webographie

- www.thierrymachuel.com, site officiel du compositeur.



Depuis plus d'une vingtaine d'années, Thierry Machuel, compositeur et pianiste français né en 1962, développe une œuvre originale centrée sur l'écriture chorale et la mise en musique de poètes contemporains du monde entier. Dans cet ouvrage, sont présentés *Dark Like Me*, sur des textes de Langston Hughes, *Amal Waqti*, inspiré par le poète palestinien Mahmoud Darwich, *Kemuri*, à partir de *haïku* et de *tanka* de Kobayashi Issa et de Takuboku Ishikawa, *Paroles contre l'oubli*, issu de textes rédigés par des détenus incarcérés à la prison de Clairvaux, et *Leçons de Ténèbres*, une pièce instrumentale évoquant le monde carcéral.
Thierry Machuel y interroge les liens entre langage et musique, entre éthique et esthétique, par-delà les différences de langue, de cultures et de conditions sociales.
La singularité de sa démarche artistique a nécessité une approche pluridisciplinaire dépassant souvent les limites de l'analyse musicale. La question du sens en poésie et en musique, la multiplicité des langues et leur incidence pour la composition, l'inscription sociale et l'enjeu éthique des œuvres ont primé sur l'analyse formelle autonome. Cet ouvrage réunit ainsi la réflexion de chercheurs en musicologie et en littérature, d'une interprète d'*Amal Waqti*, d'une écrivaine, tous ayant été en constant dialogue avec le compositeur.

Les auteurs

Ce travail a été dirigé par Jean-Luc Tamby et Émilie Yaouanq-Tamby, avec la collaboration de Thierry Machuel. Ont également contribué à ce recueil, Frédéric Drode, Mariem Haddour, Adrien Touré, Jean-Michel Nectoux, Roula Safar et Tanella Boni.



« Arts au singulier » propose une synthèse richement documentée et illustrée sur une œuvre, un corpus d'œuvres ou une thématique artistique. La collection s'intéresse à tous les domaines des arts.



755A3642

11,90 €

